BIBLIOTHÈQUE DES CHERCHEURS ET DES CURIEUX

A. I. TRANNOY

PROVISEUR HONORAIRE DU LYCÉE CHAMPOLLION

UNIV. OF CALIFORNIA

La Musique des Vers

Harmonie. — Rythme.
Sonorité. — Fluidité.
Mélodie.

PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15
1929

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright by Librairie Delagrave, 1929.

AVERTISSEMENT

En écrivant ce petit livre, l'auteur s'est proposé avant tout d'analyser et de préciser les divers éléments dont la synthèse confère aux vers leur charme et leur beauté propres : harmonie, rythme, sonorité, fluidité, mélodie, termes qui trop souvent flottent dans le vague ou même s'échangent l'un pour l'autre.

En particulier, l'auteur désirait attirer l'attention des lecteurs sur certains phénomènes linguistiques et psychologiques : *l'entrave* rythmique, l'attribution (ou *transfert*) aux mots des impressions produites en nous par les idées, les conditions du travail poétique et les conséquences artistiques de cette fièvre spéciale.

Incidemment, il n'était pas fâché de dire son mot après tout le bruit fait autour de certaines thèses contemporaines : la thèse illusionniste de M. Grammont et de ses disciples sur la valeur intrinsèque du rythme et des sons, et la thèse mystique, anti-intellectualiste, de l'abbé Henri Brémond et de certains poètes d'aujourd'hui sur la « Poésie Pure » et cette fameuse « musique », capable, paraît-il, d'enchanter si bien nos oreilles, que nos esprits seraient affran-

chis du besoin de comprendre les idées, comme le poète de l'antique nécessité d'avoir des idées et de savoir les exprimer.

Destiné primitivement à un petit cercle d'universitaires et d'initiés, ce travail avait dû élaguer, pour cette raison, des développements qu'eussent réclamés des esprits d'une culture moins avancée. Aujourd'hui qu'il se présente au grand public, ces développements retrouvent leur relative opportunité. Mais ils feraient éclater le cadre de l'œuvre primitive. Il a paru préférable de les grouper en un chapitre préliminaire, condensant toutes les notions élémentaires qu'il est indispensable de posséder ou d'éclaircir avant de s'attaquer aux chapitres ultérieurs, marqués d'un cachet plus personnel. Ces préliminaires suivront donc le même ordre que les divers chapitres constitutifs de cet ouvrage : Harmonie, Rythme, Fluidité, sous cette réserve qu'il n'y sera rien dit touchant la Sonorité et la Mélodie, questions qu'on peut aborder de plain pied.

Cette préparation s'adresse en particulier aux étudiants étrangers, si nombreux aujourd'hui dans nos Facultés, et aux jeunes gens terminant leurs études secondaires, comme à ceux qui les ont terminées sans pousser plus loin.

Grenoble, mai 1928.

PRÉLIMINAIRES

L'HARMONIE.

Je désigne par le terme d'harmonie, au sens propre, restreint, le phénomène par lequel les sons d'un ou de plusieurs vers s'adaptent, s'harmonisent les uns aux autres ou à une idée préconçue. Les deux formes de cette harmonie sont l'allitération et l'assonance.

L'allitération est la répétition intentionnelle des mêmes consonnes dans un même passage de vers ou de prose.

> Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.
>
> V. Hugo, *Booz endormi.*

(Allitérations : 4 l, 2 fl, 2 s, 2 g.)

> Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?
>
> Racine, *Andromaque.*

(5 s ; plus les analogies *ser, sur* et 2 *qui*).

On a remarqué dans le premier de ces vers : *Galgala* (3 a) et dans le second 3 i : Ce sont encore des répétitions, non plus de consonnes, mais de voyelles. L'on réserve à ce cas spécial le nom d'assonances. Voici un vers où toutes les toniques (ce qui est fort rare) sont assonancées en i :

> Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire.
>
> Racine, *Phèdre.*

II

LE RYTHME.

Avant d'aborder le chapitre du Rythme, il importe de savoir ce qu'on entend par : pieds, mesures, coupes et temps forts; de connaître les règles classiques et les licences d'hier relatives à l'hémistiche et à la mesure totale des vers; de se familiariser avec les divers effets de rythme : coupes imprévues, reprises et refrains, vers inégaux; enfin de n'ignorer pas l'évolution des règles et de l'usage sur la question de la rime.

Dans la versification française, les termes de *syllabe* et de *pied* sont synonymes. On dit, par exemple, un vers de 8 pieds ou de 8 syllabes, indifféremment.

Le plus long des vers classiques est le vers de 12 syllabes; il porte aussi le nom d'alexandrin, d'une chanson de geste du moyen âge sur Alexandre-le-Grand, qui « lança » ce vers.

Les vers de 9 et de 11 syllabes sont, pour ainsi dire, inconnus des poètes français classiques. Les vers de 8, de 10 syllabes s'appellent encore des octosyllabes, des décasyllabes...

Dans un vers français, toutes les syllabes prononcées distinctement entrent en ligne de compte, également, chacune pour une unité (pied).

C'est ici l'un des points les plus délicats à saisir pour les étrangers et même pour les Français dont l'éducation poétique n'a été qu'ébauchée. Ce n'est pas le lieu d'entrer dans le détail des règles. Il me suffira de signaler l'importance des e dit muets ou semi-muets, bien que, souvent, ils ne soient points muets du tout dans notre versification. La règle la plus générale est qu'il faut prononcer ces e, sans insistance toutefois, quand ils se trouvent entre deux consonnes.

Que ces vains ornements, que ces voiles me pès(ent)!

RACINE, *Phèdre.*

Si l'on prononçait, comme on pourrait le faire dans le langage familier :

Qu' ces vains orn'ments, qu' ces voil's m' pès(ent)

on commettrait un choquant contre-sens rythmique, on encanaillerait la langue des Muses.

Au contraire : 1° ces e muets s'élident, donc ils ne comptent pas, d'un mot à un autre, quand ils précèdent immédiatement une voyelle ou une h muette; 2° dans aucun cas, à la fin des vers, on ne compte l'e muet, même si on le fait sentir.

La vieille femm(e) assis(e) au seuil de sa maison.
Ma sève refroidi(e) avec lenteur circul(e).

LAMARTINE, *La vigne et la maison.*

Il importe aussi de signaler que certaines syllabes, débutant par un i, se prononcent d'ordinaire monosyllabes en prose, dissyllabes en poésie. On dit en prose : *lion* (une syll.); *mélodieux* (trois syll.), mais :

Le li-on tint conseil et dit : Mes chers amis.

LA FONTAINE, *Fables.*

Exhale comme un son triste et mélodi-eux,

LAMARTINE, *La vigne et la maison.*

On appelle *coupe* ou *césure* d'un vers une pause, un intervalle que l'on fait sentir en le lisant. C'est là le sens propre du mot : césure (coupure).

Que ces vains ornements, | que ces voiles me pèsent!

RACINE, *Phèdre.*

Par extension, on appelle aussi coupes d'un vers les divisions qu'y introduisent les syllabes plus fortement frappées (temps forts). Ainsi, dans ce même vers, on pourra compter quatre coupes métriques :

Que ces vains | ornements, | que ces voil | es me pès | ent!

En ce dernier sens, le mot *coupes* signifie seulement divisions rythmiques des vers, marquées par les temps forts.

Une mesure sera donc le groupe de syllabes qui

s'écoulent, soit du début du vers au premier temps fort, soit d'un temps fort au suivant.

Les mesures rythmiques sont irrégulières dans les vers français. Cependant certains groupes rythmiques, rares, il est vrai, rappellent les mesures fixes des vers grecs et latins : iambes, anapestes..,

Au larg | e flot | de l'est | le flot | de l'ouest | succèd | e.
(Vers iambique.) VIGNY, *La bouteille à la mer.*

Fuyards | blessés, | mourants, | caissons, | brancards, civièr | es.
(id.) V. HUGO, *L'expiation.*

Un roi | chantait | en bas : | en haut | mourait un Dieu |
V. HUGO, *Booz endormi.*

(vers iambique, se décomposant en deux séries de chacune trois iambes.)

Tu gagnais | à pas lents | la maison | solitair | e.
MUSSET, *La coupe et les lèvres.....*

Se ruer | des galops | de moutons | et de bœufs | .
V. HUGO, *Les lions.*

(vers de quatre anapestes).

Empanaché | d'indépendance | et de franchis | e.
(4+4+4.) E. ROSTAND, *Cyrano.*

Alors | la Gaule | , alors | la France | , alors | la gloir | e.
V. HUGO, *Sedan.*

(trois groupes égaux de deux iambes ou de quatre syllabes.)

On trouve des symétries plus complexes :

Les souffl | es de la nuit | flottaient | sur Galgala. |
(2+4+2+4.)

Quel Dieu, | quel moissonneur | de l'éternel | été. |
(2+4+4+2,)

Car le jeune homme | est beau, | mais le vieillard | est grand | .
(4+2+4+2.) V. HUGO, *Booz endormi.*

Un soldat rouge | au seuil, la mer | à l'horizon | .
(4+2+2+4.) V. HUGO, *L'expiation.*

Ces symétries sont d'autant plus goûtées qu'elles sont plus rares, exceptionnelles, entourées de mesures plus libres.

Dans l'alexandrin classique, la 6e syllabe porte un temps fort fixe :

Que toujours dans vos vers | le sens, coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, | en marque le repos.

BOILEAU, *Art poétique*, I.

La coupe très marquée de ce dernier vers est destinée à mettre en relief la rigidité de la règle; mais celle-ci admettait bien des tempéraments, chez Racine, entre autres. C'est V. Hugo qui osa, le premier, à l'en croire, briser « la cage césure » et faire « basculer la balance hémistiche. » (*Contemplations*, *Réponse à un acte d'accusation*).

Par exemple :

Près des meul | es qu'on eût pris | es pour des décombr | es.
Une rein | e n'est pas rein | e sans la beauté | (1).

V. HUGO, *Booz* et *Eviradnus*.

Ici, ce n'est plus la 6e syllabe qui porte le temps fort, mais la 7e. C'est là, chez lui, une coupe accidentelle, non fréquente. Cependant, il a encore laissé une coupure pour l'œil à la 6e syllabe.

En réalité, V. Hugo n'a rien inventé en cette matière. On trouve dans Racine des trimètres :

Et Mardochée | , est-il aussi | de ce festin | ?

Esther, III, 2.

et même des alexandrins qui seraient frappés aujourd'hui, non sur la 6e syllabe, mais sur la 7e, comme dans les deux vers ci-dessus de *Booz* et d'*Eviradnus* :

Son esclav | e trouva grâc | e devant ses yeux | .

Bajazet, II, 2.

(1) On a appelé ces alexandrins, divisés en trois mesures, des trimètres romantiques, par opposition à l'alexandrin classique coupé (par certains théoriciens du moins) en quatre mesures (tétramètres). Mais l'alexandrin classique a souvent plus de quatre mesures; et il arrive que le trimètre romantique lui-même se subdivise :

— L'archer | superb | e fit | un pas | dans les roseaux | .

DE HÉRÉDIA, *Stymphale*.

Alors | la Gaule, | alors | la France, | alors | la gloir | e

V. HUGO, *Sedan*.

dont la coupe, 3 + 4 + 5, pour nous du moins, est identique, de point en point, à celle de :

Près des meul | es qu'on eût pris | es pour des décombr | es.

Sans doute, comme Racine, V. Hugo entendait-il maintenir à la 6e syllabe, un temps fort relatif et il ne consentit jamais à l'effacer tout à fait, bien que ce ne fût plus là qu'un trompe-l'œil. Mais ce ménagement, insignifiant d'ailleurs, fut ensuite emporté lui-même, dans la seconde moitié du XIXe siècle. Le temps fort de la 6e syllabe est toujours d'usage assez général, mais sans obligation chez les poètes émancipés du joug classique. Dans le *Discours à Aricie*, de Gustave Kahn, on rencontre parmi une majorité d'alexandrins à coupe classique :

Ou cherchez-vous | au ravin creux | de neuv | es tent | es...
(4 + 4 + 2 + 2.)
Vos lèvr | es pareill | es à la goutt | e de sang | .
(2 + 3 + 4 + 3.)

Ce dernier vers est d'une coupe remarquable : la 6e syllabe, loin de porter le temps fort, est une demi-muette, mais non élidée ; de même dans cet alexandrin d'Edm. Rostand (*Cyrano*) :

Que tous ceux | qui veul | ent mourir | lèvent le doigt !

Une autre liberté moderne consiste, tout en conservant le temps rythmique à la 6e syllabe, à comprendre dans le second hémistiche la demi-muette finale du premier, au lieu de l'élider devant une voyelle (usage classique), ou de ne pas plus la compter à cette place qu'à la fin du vers (usage préclassique) :

Tenez, | à la premièr | e du Cid, | j'étais là |
E. Rostand, *Cyrano*.

D'autres formes de vers libérés font retour à l'usage primitif (e non compté, quoique non élidé, du moins à l'hémistiche) :

Quoi ! vais-je après cette heur(e) survivre à mon bonheur,
O petit air de cloch(e), qui rajeunis mon cœur ?
Paul Fort, *Cloche d'aube*.

Quant aux vers de dix syllabes, les uns ont le temps

fort fixe à la 4e syllabe, tels les décasyllabes épiques de la *Chanson de Roland*. Exemple :

Le temps s'en va, | le temps s'en va, ma dame.
Las! Le temps, non! | mais nous nous en allons.
(4 + 6.)

RONSARD, *Amour de Marie.*

Les autres, de création plus récente, ont toujours le temps fort à la 5e syllabe, donc deux parties égales :

Sais-tu qui je suis? — Le rayon de lune.
Sais-tu d'où je viens? — Regarde là-haut.

MAUPASSANT, *Des Vers.*

Les classiques ne mélangent pas ces deux sortes de vers. — Les autres vers n'ont pas de temps fort fixe intérieur.

Il faut reconnaître, avec M. Grammont (*Le vers français*, p. 15) que, dans l'alexandrin classique, les mesures de trois syllabes, groupées par deux, par trois ou par quatre, sont trop souvent répétées, ce qui engendre la monotonie. Exemple de l'*Athalie*, de Racine (début) :

..... dans son temple | adorer | l'Éternel |
Célébrer | avec vous | la fameus | e journé | e.
Que les temps | sont changés! | .....
La trompette | sacrée | annonçait | le retour |
etc...

C'est pour réagir contre l'abus de ces cadences monotones que les poètes modernes, depuis André Chénier, ont assoupli l'alexandrin, que V. Hugo l'a désarticulé à l'hémistiche, que Verlaine a proclamé la supériorité des rythmes impairs :

De la musique avant toute chose.
Et, pour cela, préfère l'impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui dure!

Jadis et naguère, Art poétique.

Trois moyens sont employés :

1° Déplacer le temps fort fixe intérieur dans les vers de 12 syllabes (6 + 6) ou de 10 syllabes (4 + 6 ou

5 + 5). Voir plus haut les exemples cités de V. Hugo, Rostand, G. Kahn.

2° Remettre en honneur les vers de 9 et 11 syllabes, à peu près délaissés depuis la Pléiade. Dans ces vers, s'il se produit une pause unique, les membres seront nécessairement inégaux. Soient les vers de 11 syllabes, ci-dessus, qui donnent le précepte et l'exemple, de Verlaine.

3° Porter exceptionnellement à treize (ou même à plus de treize) le nombre des syllabes de l'alexandrin :

Vos longs voil | es blancs | suivant | votre allur | e lassé | e.
(3 + 2 + (2 + 3) ou (5 + 8). G. Kahn, *Discours à Aricie.*

Tant que le français sera une langue vivante, le besoin de variété, de renouvellement, n'abdiquera pas. Après les premières audaces d'affranchissement (vers libérés), on en est venu à la revendication de l'indépendance absolue (vers libres). Les poètes (certains, du moins) ne reconnaissent d'autres lois que celles de leur fantaisie. G. Kahn, Francis Viélé-Griffin, Stuart-Merrill, entre autres, ont fait à ce sujet des proclamations très nettes. « Ce dont nous voulons enchanter le rythme, c'est la divine surprise toujours neuve », écrit J. Moréas dans *Le pèlerin passionné*, préface. On peut voir comment Paul Fort a systématisé cette recherche de la surprise, c'est-à-dire de la nouveauté piquante, mais encore non sans sagesse.

Les poètes novateurs qui ont écrit des vers de plus de douze syllabes, accidentellement, nous paraissent peut-être n'avoir pas respecté cette condition de succès : l'observance de certains égards pour une tradition séculaire; l'asymétrie excessive de leurs rythmes nous déroute. Mais il ne faut pas oublier que notre oreille est d'abord rebelle à toute innovation, même à celles qui nous raviront plus tard. Si les décadents se plaisent à des asymétries rythmiques, c'est, sans aucun doute, qu'ils ont l'oreille plus blasée que nous : ils nous devancent, tout simplement. Quelques-uns sont bien allés

trop vite et trop loin. Cependant, ce ne sont pas leurs rythmes qui déconcertent le plus le lecteur, mais leur désespérante obscurité. Les vers libres n'en ont pas, du reste, le monopole : Mallarmé et Paul Valéry sont, pour le rythme et toutes les lois des vers, ultra-classiques.

Certains poètes novateurs ne veulent plus écrire en vers, mais en « strophes », tel Paul Fort, qui aligne ses vers, assez réguliers, d'ordinaire, comme si c'étaient des versets de prose poétique, en général d'égale mesure. Ce sont, pour la plupart, des stances à peu près classiques, mais qu'on dirait être de la prose, puisque chaque vers n'est plus détaché. Simple supercherie, destinée à l'effet de surprise.

Il ne faut pas confondre avec ces poètes ceux qui, comme Paul Claudel, écrivent en versets plus libres, où l'on ne distingue plus de vers, c'est-à-dire de mesures bien définies. Ces versets sont, en somme, au point de vue rythmique, de la prose, mais découpée en tranches à peu près d'égale longueur. Je citerai un verset d'A. Rimbaud, que P. Claudel nous présente comme un des plus beaux qu'on puisse écrire (*Réflexions et propositions sur le vers français*, dans la *Nouvelle Revue française*, tome XV, p. 563, 1925). J'y joins, à titre de curiosité, le commentaire de P. Claudel :

« Et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons. »

« Je n'ose profaner ce texte superbe par des accentuations scholastiques et je laisse au lecteur le plaisir d'en découvrir toutes les beautés de consonances, d'allitération, de mouvements et de dessin. C'est fini, c'est en l'air, cela ne tient à rien, ce n'est que porté par la musique, c'est comme un beau cygne qui vole les ailes étendues dans un milieu élyséen. » P. C.

Paul Claudel est un des plus beaux cas d'illusionnisme que je connaisse. Ceci dit, sans nier la beauté des proses d'A. Rimbaud et d'autres. Mais *prose*, c'est autre chose que *vers*, ceux-ci étant caractérisés par des mesures

définies, comme dit à peu près Aristote. (Voir l'épigraphe du IIe chapitre : le Rythme). Les proses rythmées en versets sont un genre bâtard.

Analogues aux figures de style, il existe des figures rythmiques ou effets de rythme. Telles sont les coupes imprévues, suspendant ou terminant le sens d'un vers à des places anormales, c'est-à-dire à d'autres places que la fin du vers ou l'hémistiche. Quand la suspension du sens ou la clôture de la phrase a lieu au début d'un vers, on dit qu'il y a *rejet* ou *enjambement*.

Il faut y joindre les reprises ou retours périodiques des mêmes mots. Les reprises régulières dans les chansons portent le nom spécial de *refrain*. Celui-ci se présente parfois agrémenté d'une variation régulière, par exemple dans *Les souvenirs du peuple*, de Béranger :

1er refrain : Parlez-nous de lui, grand'mère,
Parlez-nous de lui!
2e refrain : Il vous a parlé, grand'mère,
Il vous a parlé!
etc.....

La chanson populaire de *Malbrough s'en va-t-en guerre*, combine le refrain fixe (ritournelle) avec ces reprises variées.

Un autre effet de rythme est obtenu par l'emploi de vers plus courts après de plus amples, ou inversement.

C'est promettre beaucoup; mais qu'en sort-il souvent ?
Du vent.

LA FONTAINE, *Fables*, V, 10.

Sans parler du plaisir que causent ces variations du rythme, c'est un avantage de certaines strophes lyriques d'utiliser ces versiculets pour couper ou terminer des alexandrins (par exemple) par de vigoureux raccourcis.

L'égoïsme et la haine ont seuls une patrie;
La fraternité n'en a pas!
. . . . . .
Je suis concitoyen de tout homme qui pense;
La vérité, c'est mon pays!

LAMARTINE, *La Marseillaise de la paix*.

« C'est pour cette raison que les pièces en iambes ont une telle intensité de force; le mètre changeant à chaque vers, tout y est mis en relief. Les plus saillants sont pourtant les petits vers ». (M. Grammont, *Le vers français*, p. 83 et 104). Tels sont les iambes d'André Chénier.

On connaît tout le parti qu'ont tiré les poètes lyriques de ces variations rythmiques dans leurs multiples strophes fixes.

Encor si ce banni n'eût rien aimé sur terre;
Mais les cœurs de lion sont les vrais cœurs de père.
Il aimait son fils, ce vainqueur!
Deux choses lui restaient dans sa cage inféconde,
Le portrait d'un enfant et la carte du monde,
Tout son génie et tout son cœur.

V. Hugo, *Napoléon II.*

Il est intéressant, quand le rythme change au cours d'un poème, d'en rechercher la raison. Pour choisir des exemples très simples, on se rendra compte pourquoi dans le *Lac* de Lamartine, le chant d'Elvire est d'une autre cadence que les stances précédentes et suivantes. La *Tristesse d'Olympio* de V. Hugo présente une variation analogue à partir de : *Alors il s'écria.* Le mouvement change, le sentiment devient plus pathétique. La *Frégate la Sérieuse*, de Vigny se décompose ainsi :

I. Une grande strophe; II. Alexandrins descriptifs; III. *La Traversée,* strophes de 12 vers de 7 syllabes; IV. *Le Repos*, alexandrins descriptifs; V. *Le Combat*, strophes de 3 alexandrins suivis d'un vers de six syllabes; VI. Grande strophe. — Les poèmes lyriques de V. Hugo et de Lamartine, où s'observent de semblables variations de cadence, se prêteront à d'intéressantes observations. Soit, par exemple : *La vigne et la maison*, le « chant du cygne » de Lamartine (en partie cité vers la fin du chapitre de l'*Harmonie,* plus loin).

La rime est un rythme. *Rime et rythme* sont d'ailleurs le doublet du même mot gréco-latin.

La rime est un battement, un temps fort privilégié,

destiné à nous faire sentir que la mesure constitutive du vers est terminée. Par quel moyen? Par la répétition de deux (parfois de plusieurs) sons identiques qui se répondent d'un vers à l'autre, sur le dernier temps fort.

De même parfois la « caisse », dans les orchestres, accentue de loin en loin les principales divisions rythmiques de la musique qu'on joue.

On a vu plus haut ce qu'on appelle assonance. L'assonance est la mère de la rime. Nos plus anciennes chansons de gestes, comme la *Chanson de Roland* étaient assonancées, c'est-à-dire rimaient imparfaitement sur la même *voyelle* tonique finale des vers. La même assonance était répétée sur un certain nombre de vers consécutifs, formant un groupe appelé *laisse :* Espagne, France, salle, dame,... blanche, demandes, échange, parle, marches,... Charlemagne, ne seraient pas des rimes; ce sont les assonances (en a) d'une laisse qui contient dix-huit vers. (*La mort de la belle Aude.*)

Déjà dans le Roman de *Tristan* les assonances ne vont plus que deux par deux, sans autre règle. Beaucoup plus tard enfin la Pléiade inaugure la règle classique de l'alternance des rimes masculines et féminines, celles-ci différant de celles-là en ce que la syllabe tonique y est suivie d'un *e* muet (*e, es, ent*). Ex. : âme, ami*es*, homm*es*, (ils) tremble*nt*. Les premiers vers d'*Athalie*, riment ainsi :

éternel, solennel (masc.) — journée, donnée (fém.) — jour, retour, (masc.) — magnifiques, portiques (fém.).....

On voit que la rime diffère de l'assonance en ce que celle-ci exige seulement l'identité de la voyelle tonique, tandis que la rime exige l'identité (au moins) de cette voyelle et de ce qui la suit. Dans les assonances citées plus haut, deux seulement : Espagne, Charlemagne, seraient des rimes classiques.

Les rimes d'*Athalie*, marchant ainsi deux par deux, sont des rimes plates. Quand, dans un quatrain, les deux rimes extrêmes (1, 4) et, d'autre part, les deux rimes internes (2, 3) riment ensemble, les rimes sont dites

embrassées (1 et 4 embrassent 2 et 3). Dans les rimes croisées, les rimes impaires (1, 3) et les rimes paires (2, 4) riment ensemble.

Dans certains poèmes classiques, les rimes se succèdent sans cette fixité : ce sont les rimes irrégulières des *Fables* de La Fontaine, par exemple. Mais, même en ce genre plus libre, la règle classique est que deux rimes masculines ou féminines ne doivent pas se suivre immédiatement, si elles ne riment ensemble. Par ex. : dans le début d'*Athalie* (supra) les rimes : *éternel, solennel* (masc.) ne pourraient pas être immédiatement suivies des rimes : *jour*, *retour* (masc.) parce que *solennel* ne rime pas avec *jour*: De même on ne pourrait pas admettre la suite de rimes féminines : *journée, donnée, portiques, magnifiques,* parce que *donnée* et *portiques,* qui sont rimes féminines, ne riment pas ensemble. Il faut intercaler, alterner les deux « genres » de rimes, quel que soit le système adopté et même dans le cas des rimes libres (ou irrégulières) classiques.

L'utilité de la rime est évidente. Nous aimons (et c'est une facilité qui accroît notre plaisir) suivre en esprit ces divisions du rythme que sont les vers et être avertis de leur terminaison. C'est pour cette même raison que dans les vers grecs et latins, la dernière mesure complète (par ex. le dactyle : une longue et deux brèves) est toujours pure, sans substitution d'une mesure égale, mais différente (soit : deux longues), alors que cette substitution est possible dans le corps du vers. La dernière mesure complète de ces vers antiques joue donc le rôle de notre rime, qu'ils ne connaissaient pas.

Ceci étant, il y a peu d'apparence que l'introducton des vers *blancs* (non-rimés) ait été un progrès rythmique. C'est un autre exemple de ces « dissolutions », que réclament certaines oreilles modernes blasées par des siècles de classicisme.

Il est des poètes novateurs qui n'abandonnent pas toujours absolument la rime. A côté des vers blancs et des versets non rimés, on trouve aussi des vers et des versets assonancés, c'est-à-dire où les rimes, imparfaites,

approximatives, ne sont plus que des assonances. C'est un progrès à reculons, si l'on peut dire. Exemples tirés de Paul Fort, *Chansons pour me consoler...*

« Nous vîmes le soleil du soir nous regarder. Or il semblait l'œil enflammé du Dieu biblique. Un triangle de nues l'entourait. Vous me dîtes : Approuve-t-il, ou non, notre couple attardé? » (p. 99).

Rimes : regarder, attardé. — Assonances : biblique. dîtes.

« Un beau soir voulait naître et le ciel était pur. La vie, le jour encore étaient doucement bleus, les arbres lointains bleus; et très haut dans le ciel errait une petite lune blanche comme une âme » (p. 62).

Ni rimes, ni assonances, sauf la répétition de *bleus*, de *ciel*, et peut-être l'assonance : *pur-lune*.

Au contraire, d'autres poètes modernes comme S. Mallarmé et Paul Valéry riment et rythment très strictement, comme nos plus purs classiques.

La distinction classique des rimes masculines et féminines est devenue artificielle, quand on n'a plus guère prononcé les e muets des rimes féminimes. En effet, les poètes classiques comptent comme rimes masculines des mots comme : *jour*, *retour*, terminés par une consonne sonore — alors que la prononciation courante, sauf au Théâtre Français, dans quelques cercles archaïsants et dans le chant, n'articule pas autrement des rimes comme : *entoure*, *ajoure*, qui passent pour féminimes. (L'e muet à la fin des vers est hors de la mesure; le rythme, sinon le vers, est fini au derniers temps fort).

Inversement, les classiques comptent comme féminines les rimes sourdes : *année*, *journée*, qui ne diffèrent guère, en pratique, des rimes masculines : *damné*, *tourné*.

Une évolution, en germe dans la chanson populaire, fut ébauchée par Verlaine, tendant à remettre un peu d'ordre dans ce chaos. Une fois, dans *Romance sans paroles*, il fit rimer :

Nivelle, Michel; }
Angélique, public; } rimes sonores
Obscure, mur; }
Guet, égaie; rimes sourdes,

alors que, dans l'usage classique : *Nivelle*, *Angélique*, *obscure*, *égaie* seraient rimes féminimes, *Michel*, *public*, *mur*, *guet*, rimes masculines.

L'alternance régulière des rimes sourdes et sonores était bonne à garder, en remplacement des rimes masculines et féminines classiques, car le rythme est à la fois répétition et variation. Or, que voyons-nous? Le premier quatrain de Verlaine observe bien l'alternance : Nivelle, guet, Michel, égaie (1 et 3 rimes sonores, 2 et 4 rimes sourdes); mais le quatrain suivant aligne : public, obscure, Angélique, mur, qui sont tous quatre rimes sonores.

De nos jours, les poètes novateurs ne tiennent plus guère compte de ces distinctions... quand ils écrivent encore en vers. Les rimes se succèdent souvent chez eux au hasard. Le *Passeur d'eau* d'E. Verhaeren, débute ainsi :

Le passeur d'eau, les mains aux rames,
A contre-flot, depuis longtemps
Luttait, un roseau vert entre les dents.
Mais celle, hélas! qui le hélait
Au delà des vagues, là-bas,
Toujours plus loin, par au delà des vagues,
Parmi les brumes reculait.
. . . . . .

La succession des rimes : *dents, hélait, là-bas* (masculines) n'est plus classique. *Rames*, *là-bas*, *vagues*, sont des assonances. *Rames* et *vagues* sont des assonances sonores; les autres, des rimes ou assonances sourdes.

III

LA FLUIDITÉ.

Une des principales questions relatives à la fluidité des vers est celle de l'hiatus.

Avant d'aborder l'étude des hiatus, il est nécessaire de savoir ce qu'on entend par ce mot et les conditions dans lesquelles les versificateurs classiques les admettent ou les interdisent.

Le phénomène de l'hiatus s'observe toutes les fois que, prononçant de suite deux ou plusieurs voyelles, les lèvres restent ouvertes au lieu que la prononciation des consonnes exige l'occlusion plus ou moins complète de la bouche. Je ferais un hiatus continu (et quadruple), si je prononçais de suite, sans arrêt : a e i o u. Mais si je prononce *papa*, les deux a sont séparés par le p, qui exige la fermeture des lèvres.

Il n'est pas nécessaire que l'on passe d'une voyelle à une autre, différente. L'hiatus existe aussi bien, si je prononce, a a, é é..... Autrement dit, une voyelle peut faire hiatus avec elle-même.

On admettait — nécessairement — l'hiatus à l'intérieur des mots : s'écr*ia*, El*éa*zar... ; mais ces mêmes hiatus étaient proscrits dans les vers d'un mot à un autre : il *y a*, il *a* été. L'hémistiche de Musset : « Ah! folle que *tu es!* » était donc une licence, ou plutôt une espièglerie.

L'élision d'un e muet final après une consonne devant une voyelle initiale ne crée pas hiatus, puisque cet e est supprimé, en réalité :

> Oui, je viens dans son templ(e) adorer l'Éternel.
>
> RACINE, *Athalie*.

Mais, par une bizarrerie tout à fait illogique, on admettait que deux voyelles, l'une finale, l'autre initiale,

séparées par un e muet élidé ne forment pas hiatus :

La trompette sacrée annonçait le retour...
Je tremble qu'Athalie, à ne vous rien cacher...
Athalie.

Par contre, on ne pouvait pas écrire en vers : le tambour sacré *a*nnonçait ; midi *a* sonné.

On admettait aussi que l'h dite aspirée empêche l'hiatus, alors qu'elle n'empêche que les « liaisons », éventuellement.

. . . . . le coche arrive au haut
LA FONTAINE, *Fables.*

Enfin, on ne croyait pas qu'il y eût hiatus, parce qu'il n'y en avait pas pour l'œil, quand une voyelle finale nasale est suivie d'un mot commençant par une voyelle ou une h muette. Ce sont là pourtant des hiatus bien réels :

Le héron *au* long bec...
LA FONTAINE, *Fables*

Il faut voir que la voyelle nasale *on*, écrite par deux lettres *o* - *n* dans l'orthographe française, n'a pas du tout de *n* prononcé. L'écriture phonétique internationale, qui peint exactement les sons, figure cette voyelle nasale par une seule lettre, sans *n*.

Ceux des poètes contemporains qui se sont affranchis des règles classiques ne se soucient plus des hiatus.

FIN DES PRÉLIMINAIRES.

LA MUSIQUE DES VERS

I

L'HARMONIE

« On peut souvent constater que le mot générateur de l'idée devient, au moyen de ses éléments phoniques, le générateur sonore du vers et soumet tous les mots secondaires qui l'accompagnent à une sorte de vassalité tonique. »

BECQ DE FOUQUIÈRES, *Traité de versification française*, p. 220.

Ces trois derniers quarts de siècle ont vu naître et se propager une idée qui a joui, malgré les rudes assaut qui lui furent livrés, d'une fortune singulière. Cette idée, c'est que la poésie est capable et se doit de rivaliser avec les autres arts d'expression[1] : la peinture, la sculpture, surtout la musique, poésie et musique étant apparentées, puisqu'elles s'expriment toutes deux par des moyens sonores. En second lieu, et ce point passa bientôt au premier rang dans la doctrine, la valeur musicale, intrinsèque et absolue des sons importe plus à la beauté des vers que la valeur idéographique des mots. Autrement dit, la musique du vers prime l'idée, peut même s'en passer ; un vers dénué de sens peut être un très beau vers, s'il est composé de très beaux sons, de mots

1. Cf. Baudelaire, dans son sonnet *Correspondance :*
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

musicalement émotifs et qui enchantent l'oreille. La dernière fleur de cette doctrine, que nous a cueillie M. l'abbé Henri Brémond, de l'Académie française, c'est que la Poésie pure, la Poésie en soi (par un grand P), n'a que faire de l'intelligence (par un petit *i*). Insolent paradoxe? Non, mais axiome, si l'on admet que la limite idéale de la poésie rejoint la Musique, sphère des émotions auditives. On confinera donc, avec Paul Valéry, le discours intelligible et logique dans le terre-à-terre de la prose.

Cette confusion des domaines propres à chacun de ces arts n'est pas imputable aux seuls poètes, au jugement de Wagner : « Les musiciens qui veulent faire de la peinture en musique s'exposent à composer des œuvres qui ne soient ni de la musique, ni de la peinture. »

L'assimilation de la poésie à la sculpture nous a valu de beaux *Barye*, signés Leconte de Lisle, de Hérédia et *tutti quanti;* et celle de la poésie à la peinture a produit aussi bon nombre de descriptions hautes en couleurs ou de délicats pastels poétiques. Tout cela n'a rien de bien neuf; on a fait ainsi de tout temps, sans prétendre rien bousculer. Il suffira de rappeler à ce propos le tableau si large, si lumineux, puis le groupe plastique, si passionné, de Vénus et de Mars, posés par Lucrèce en tête de son *De rerum natura*. Cependant, ce qui n'était jadis qu'imitation occasionnelle est devenu de nos jours émulation plus constante, recherche générale de poésie plus plastique, plus colorée. Même les modes et les raffinements qui tâchent de renouveler la peinture, — la sculpture est plus stable, de par sa matière plus rebelle, — les variations, dis-je, du goût pictural contemporain ont leur écho chez nos poètes. On fait maintenant chez eux du ton sur ton, des symphonies en blanc, en bleu, en vert..., des mariages de couleurs complémentaires; le cubisme et le dadaïsme ont envahi à son tour le Parnasse.

Quant à l'ambition avouée par nos poètes, non par tous, de composer des vers qui fussent de la musique, elle s'est réalisée plus abondamment encore, et pour

plusieurs raisons. D'abord, on se souvint que poésie et musique étaient indissolubles, ne faisaient même qu'un, aux premiers âges de l'humanité; et, depuis, ces deux arts se combinent encore volontiers; à preuve, l'opéra moderne, les poèmes mis en musique, tels *le Lac* de Lamartine, *le Cor* de Vigny. Puis, l'énorme floraison de la musique au XIXe siècle et le prestige merveilleusement accru[1] du musicien, ce magicien des sons, ont fasciné d'envie et séduit bon nombre de nos poètes qui ne rêvèrent plus que de se muer, eux aussi, en musiciens. Mon dessein étant de discuter au fond, non de faire un exposé historique de la question, — ce qui nécessiterait de longs développements, et il me faudrait, comme d'autres[2] et sur leurs brisées, remonter jusqu'au *Cratyle* de Platon ou même jusqu'à la poésie sanscrite, sans oublier nos Grands Rhétoriqueurs, — je me bornerai à mettre sous les yeux du lecteur quelques documents extraits des poètes novateurs les plus notoires et des théoriciens qui leur ont prêté leur appui. Ce sera la meilleure manière de définir et le but qu'ils proposent à la poésie et les moyens offerts pour l'atteindre. Je donnerai ensuite quelques exemples illustrant ce que cette conception et ces manifestes ont donné dans la pratique.

De Théophile Gautier : « Pour le poète, les mots ont en eux-mêmes et en dehors du sens qu'ils expriment une beauté et une valeur propres... Il y a des mots diamant, saphir, rubis, émeraude. » (*Notice sur Ch. Baudelaire*, p. 46.) Si quelqu'un devait voir de ces gemmes parmi les mots du langage, n'était-ce pas l'auteur d'*Emaux et Camées* — et ce titre lui-même n'est-il pas un programme?

A. Rimbaud[3] était doué d'une vue plus analytique,

1. *Entretiens avec P. Valéry*, de Fr. Lefèvre, p. 122.
2. J. Combarieu, *Rapports de la musique et de la poésie*, p. 181 et suiv.; M. Braunschvig, *Le Sentiment du Beau*, p. 157 et suiv.
3. L'influence de Rimbaud fut très grande sur les poètes de la génération suivante, de leur propre aveu. A son exemple, ils devinrent plus curieux de mélodies (variations vocaliques) et d'harmonies (rapports analogiques des sons). Il fut encore de ceux qui acclimatèrent chez nous la

puisqu'il voyait en couleurs non seulement des mots entiers, mais chacune des voyelles :

A noir[2], E blanc, I rouge, U vert, O bleu...

Remarquons que Th. Gautier et lui, d'après ces documents, seraient plutôt des visuels que des auditifs, puisque, dans ce qui précède, il n'est pas question de musique, mais de couleurs.

Flaubert va plus loin, puisqu'il admet la prédominance du son sur le signe d'idée : « Un beau vers qui ne signifie rien est supérieur à un vers moins beau qui dit quelque chose. »

Même outrance chez Becq de Fouquières (*Traité de Versification française*, 1879, capital) : « On doit affirmer qu'un vers quelconque n'est autre chose qu'une phrase musicale », p. 181. Et il essaie de le démontrer en analysant les deux éléments du vers, le rythme et les sons, comme si le vers était réellement, non plus par métaphore ou analogie, une phrase musicale.

Voici maintenant les vers-programme de Verlaine :

De la musique avant toute chose!
. . . . . .
Car nous voulons la nuance encore,
Pas la couleur, rien que la nuance.
De la musique encore et toujours!

Jadis et naguère, Art poétique, 1885.

Coppée l'admire pour ses poèmes « où les vers, qui restent des vers, et parmi les plus exquis, sont déjà de la musique ». *Choix de poésies* (de Verlaine), Préface. C'est à qui renchérira.

« strophe » en prose, substituée aux vers détachés, réguliers ou libérés. Cette strophe n'est autre que le verset biblique (traduit) des *Psaumes*, des *Prophètes*, et des *Evangiles*, dont les Églises nous avaient rendu la cadence familière, déjà imitée par Louis Veuillot et Baudelaire : autre aspect imprévu de l'invasion sémitique en notre Occident, jusque-là plus strict sur la *mesure* des vers.

1. P. Claudel, un des plus fervents disciples de Rimbaud, appelle « l'*A*... cette lettre cramoisie ». *Réflexions et propositions sur le vers français*, dans la *Nouvelle Revue Française*, 1925, t. XV, p. 427. Quot capita...

2. René Ghil écrit de son côté :

A noir, E blanc, I bleu, O rouge, U jaune.

Quant à Mallarmé, « chacun de ses vers, dans son intention, devait être à la fois une image plastique, l'expression d'une pensée, l'énoncé d'un sentiment et un symbole philosophique; il devait encore être une mélodie et aussi un fragment de la mélodie totale du poème ». T. de Wyzeva, *Nos maîtres.* (*Mélodie* pris ici pour *harmonie,* confusion fréquente.)

En 1886, R. Ghil fait paraître son *Traité du verbe,* réédité en 1888 sous le titre : *En méthode à l'œuvre.* Il donne comme fondement aux théories nouvelles de « l'instrumentation verbale » les travaux du grand physicien Helmholtz sur les harmoniques. Hommage à la science, mais aussi foisonnement spontané de l'idée; les mots ne sont déjà plus une musique simple : l'œuvre entière — et unique — du poète doit composer une symphonie, avec leit-motifs qui se répondent d'un livre à l'autre.

De Gustave Kahn : « Je cherchais une musique plus complexe. » (Préface des *Premiers poèmes,* 1879). « L'ancienne poésie différait de la prose par une certaine ordonnance, la nouvelle voudrait s'en différencier par la musique. » — « La nouvelle poésie, par ses assonances et ses allitérations, cherche à évoquer l'idée d'un chant. » (Dans Walch, *Anthologie des poètes contemporains,* II, p. 439 et 441.) Nous le savions déjà par les vers de nos décadents. Cette fois, une voix autorisée précise qu'ils tiennent l'assonance et l'allitération, ces vieilles connaissances, pour la condition de toute « musique » verbale.

Stuart-Merrill, peut-être le plus musical des poètes récents, doit être loué pour avoir admis que la Musique n'était pas tout en poésie, que l'Idée comptait encore pour quelque chose : « La poésie étant à la fois verbe et musique... Par le Verbe, elle dit et pense; par la Musique, elle chante et rêve. » (*Ibidem,* p. 452.)

D'Eichthal, en 1892 : « Ces répétitions de sons (assonances et allitérations) constituent l'élément principal de l'euphonie du vers. » (*Du rythme dans la versification française.*)

M. Grammont, en 1904 : « On peut peindre une idée par des sons... on le fait en musique, et la poésie, sans être de la musique, est..., dans une certaine mesure, une musique. » (*Le Vers français*, p. 157.) C'est pourquoi il s'efforce de démontrer la valeur expressive du rythme (accélération et ralentissement du vers, coupes rythmiques) et celle des sons (voyelles et consonnes, surtout par l'assonance et l'allitération), fondant la sémantique sur la phonétique. M. Grammont est un savant considérable ; mais sa candeur, ses illusions variées[1], ses défaites piteuses quand il doit avouer que des vers de nos meilleurs poètes sont réfractaires ou contraires à sa thèse, ne sont pas les moindres attraits de son livre, dont le retentissement (surtout par ses erreurs) a été très grand.

La même année 1904 vit paraître la thèse de M. Braunschwig sur le *Sentiment du Beau*, dont un chapitre est consacré à la valeur expressive des sons. Ce chapitre, ainsi que le livre précédent, nous donne, en somme, comme un écho de Becq de Fouquières.

Dans le camp adverse, je signalerai Clair Tisseur (*Modestes observations sur l'art de versifier*, 1893), J. Combarieu, un musicologue qui fait autorité (*Rapports de la musique et de la poésie*, 1893) et Aubertin (*La Versification française et ses nouveaux théoriciens*, 1898). A la thèse s'oppose l'antithèse, aussi outrée, passionnée. On pourrait presque la résumer d'un mot : l'harmonie imitative ou expressive n'existe pas, mis à part quelque cas où l'on voit bien que des poètes ont voulu « s'amuser ». Tout le reste n'est qu'illusion. Il est difficile de rencontrer un vers qui ne contienne, fortuitement, plus d'une assonance ou allitération : les mots les plus communs de la

1. Voir, par exemple, les conséquence où l'entraîne le terme tout a fait inexact de *voyelles aiguës* (pour *voyelles fermées*), p. 194. — Il est curieux de voir dans un ouvrage tout récent (*Entretiens avec Paul Valéry*, 1926, de Frédéric Lefèvre, IIe partie : *Commentaires*) un grand nombre de passages inspirés par M. Grammont, comme empruntés à son livre : Ex. p. 323 : « Le choix des voyelles dominantes (notamment des aiguës *i* et *u*) traduit avec acuité la sensation de la créature venimeuse et narquoise, terrible et cependant burlesque » Il semble qu'on relise du M. Grammont.

langue en renferment[1], mais ces répétitions sont dénuées de toute valeur expressive. J. Combarieu n'a aucune peine à montrer l'impuissance congénitale de la poésie à contrefaire la musique, et réciproquement, et l'inanité ridicule de toutes ces dissertations qui appliquent à la poésie les termes musicaux : orchestration des thèmes lyriques, valeur musicale des rythmes, etc[2].

Nonobstant ces condamnations *ex cathedra*, nos poètes-musiciens prouvent le mouvement en marchant et harmonisent à qui mieux mieux, non sans ratiociner. Paul Fort est d'avis que le poète ne doit plus se proposer de « penser en beaux vers », mais s'exprimer « en belles strophes musicales, ce qui est le propre... de la véritable poésie ». (*Chansons pour me consoler*, p. 202.)

De Paul Valéry, dans son *Avant-propos à la connaissance de la déesse*, de Lucien Fabre (1920) : « Ce qui fut baptisé le symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de reprendre à la musique son bien. » Ce serait donc la musique qui aurait dépossédé la poésie de sa « musique » pendant des millénaires? — et plus loin : « Nous étions nourris de musique et nos têtes littéraires ne rêvaient que de tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos êtres nerveux[3]. » — « De là, ajoute un de ses commentateurs, Fr. Lefèvre (*Entretiens*, p. 248 et suiv.), une multiplication de recherches..., des combinaisons de syllables et de mots, de

1. Exemples du début de *Phèdre* :

Dans le doute mortel dont je suis agité,	3	(d, t)
J'ai couru les deux mers que sépare Corinthe	10	(r)
Qui sait même, qui sait si le roi votre père	17	(s, è)
Veut que de son absence on sache le mystère.	18	(s)
Cher Théramène, arrête et respecte Thésée	22	(é è, r, t)

Le vers 3 exprime l'agitation, observent Becq de Fouquières et M. Grammont. Parbleu! Mais, où l'on peut se séparer d'eux, c'est quand ils affirment que ces mouvements de l'âme sont traduits par l'emploi des dentales.

2. Préface, p. XVII.

3. Le prestige de la musique ayant pâli devant la faveur croissante du cinéma, on devait s'attendre à la poésie cinéiste.

continuels effets d'allitération... » « En somme, tout ce qui pouvait contribuer à faire du poème une symphonie était passionnément poursuivi. » — « On y sent (dans *Charmes*) à chaque page le souci de faire de la musique grâce à une précise et judicieuse juxtaposition de mots. Le poème du *Serpent* n'est qu'un long sifflement. » Comme la musique, cette poésie permet « des interprétations sans nombre, des explications aussi multiples que les tempéraments des lecteurs; ainsi chacun de nous met ce qu'il veut dans la traduction en langage parlé ou écrit d'une page musicale » (p. 248).

Ayant ainsi marqué les positions des combattants, il me sera permis de glisser une très simple observation. Les partisans de la thèse avouent eux-mêmes parfois (comme Fr. Lefèvre, ci-dessus) combien peuvent être subjectifs et personnels leurs jugements en ces matières[1]. Rien de plus commun, en effet, que le phénomène du *transfert* : notre esprit ayant été impressionné par les idées-mots et surtout par les associations d'idées qu'ils déclenchent en foule à notre insu, nous reportons sur les mots-sons qui frappent notre oreille ou sur les syllabes imprimées que nous voyons, l'origine de cette impression. *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas*, disait Bastiat. Le résultat est que nous sommes étonnés, ensuite, de l'harmonieuse conformité de ces sons avec l'impression ressentie, avec l'idée exprimée. Quelques exemples :

Citadelle faisait sur Hérédia, par ses « syllabes », disait-il, l'effet d'un mot terrible. C'est avec moins de relief sans doute, l'effet que ce mot produit sur nous tous, non par ses syllabes, mais grâce aux associations d'idées qui gravitent autour de lui, tout simplement. Citadelle évoque en nous : casemates, demi-lunes, bastions, escarpes et contre-escarpes, forts détachés que sais-je encore?

1. A l'esprit de M. Braunschwig, le nom d'*Eusèbe* évoque l'idée d'un être insignifiant; *Christine*, celle d'une créature irritante (p. 166). Voir ci-dessus les couleurs sous lesquelles A. Rimbaud apercevait les voyelles ; l'A, noir à ses yeux, était écarlate à ceux de P. Claudel. Cf. J.-E. Blondel (*Phonologie esthétique de la langue française*, p. 20) : « Le *r* est fauve, le *l* cristallin, transparent, limpide; le *n* corné, sombre...., le *m* d'une blancheur d'ivoire..... » M. Braunschwig, p. 157.

C'est un réduit imprenable, qu'on n'est pas admis à visiter ; il défend le pays, il défie l'ennemi. Quelle figure font ces trois pauvres syllabes auprès de cette levée d'idées si expressives, si suggestives ? C'est pourtant sur les syllabes, qu'on voit, noires sur blanc, qui demeurent sur le papier (ou, autrement, qui ébranlent notre tympan), qu'on reporte le mérite de la suggestion, parce que les idées, elles, sont invisibles ou muettes. Invisibles ou muettes, mais c'est de leur reflet que se teintent les syllabes, par des sonorités qu'elles s'expriment.

« L'art de s'exprimer par des phrases musicales, d'associer intimement le son à la pensée, de se faire comprendre à l'oreille autant que par l'esprit et avant même que l'esprit ait entendu, V. Hugo l'a eu tout de suite, d'instinct, en perfection. Il a d'abord le sentiment de la valeur du mot pris en soi, comme son, etc...[1]. » Et M. Faguet admire comme, à l'aide des sons, le poète « peint si bien, en une première strophe fine et légère, la dentelure dans le ciel d'une ville au moyen âge » :

Cette ville
Aux longs cris
Qui profile
Son front gris,
Des toits frêles,
Cent tourelles,
Clochers grêles,
C'est Paris !

tandis que « l'autre (strophe), ample et massive, est toute grondante de bruits sourds » :

Le vieux Louvre !
Large et lourd,
Il ne s'ouvre
Qu'au grand jour,
Emprisonne
La couronne
Et bourdonne
Dans sa tour

Certes, ces versiculets sont pleins d'intentions, de

1. *Études littéraires sur le XIXe siècle*, p. 236 ; à quoi souscrit M. Braunschwig, p. 171.

« ficelles » pittoresques et sonores. Cela, on le voit ; cela, on l'entend : ces rimes masculines et féminines assonancées (*ville, cris, profile, gris, Paris*); ces autres rimes allitérées par *l* aux précédentes (*frêles, tourelles, grêles*) ; d'autre part : *Louvre, lourd, s'ouvre, jour, tour,* également assonancés, et les autres rimes, nasalisées, sans compter les allitérations et assonances intérieures : *cr, pr, fr, gr, gr, vr, gr, pr...*, etc. Mais on ne voit pas que toutes ces sonorités n'existent qu'en fonction des idées-mots, apparentés ou antithétiques : *longs cris, tourelles — bourdonne, tour;* et : *profile, toits frêles, cent tourelles, clochers grêles — large et lourd, il ne s'ouvre qu'au grand jour, emprisonne.* L'antithèse existe certes entre les rimes des deux strophes ; mais que deviendraient ces rimes et ces assonances, si le support des idées leur manquait ? C'est aux idées, au choix des mots suggestifs et à leur groupement, d'abord, aux antithèses d'idées, ensuite, que ces vers doivent pour une large part leur valeur expressive. Les mots : *longs, front, toits, clochers, large,* bien qu'ils s'effacent modestement, jouent leur rôle dans le dessein du poète, qui est d'évoquer en notre esprit une ville aérienne et un palais massif ; mais l'art du poète-prestidigitateur est d'attirer et de retenir notre attention sur certains rappels ou contrastes de son, en sorte que le pittoresque et l'antithèse de l'évocation ne paraissent dus qu'à la musique des mots consonants ou dissonants.

Des rimes en *i, ile, êle; our, ouvre, onne,* peuvent convenir à bien des sujets, sinon à tous ; mais la cause première pour laquelle elles semblent si bien convenir à telle ou telle description, à telle ou telle impression qu'on veut produire, c'est leur répétition même et leur groupement autour des « mots générateurs d'harmonie », pour emprunter le mot de Becq de Fouquières : ici, *clochers grêles* dans la première strophe, *large et lourd* dans la seconde. Là réside, en général, l'essentiel du mystère. La répétition de tels sons dans un passage et leur renforcement mutuel le baignent d'une atmosphère, d'un éclairage spécial, invisiblement projeté par les idées-mots, qui défilent parallèlement, sans qu'on y prenne garde. C'est,

je l'ai dit, comme un tour de passe-passe. Notre attention est attirée par tout un cliquetis de sons, tandis que, d'autre part, les idées-mots et les associations d'idées qu'ils soulèvent en foule dans notre esprit restent dans une pénombre relative. Car, c'est un fait psychologique connu, nous avons besoin de ramasser toute notre attention sur les idées-mots pour que leur relief soit perçu à fond ; nous nous contentons d'ordinaire d'une prise assez lâche, sans que le sens général nous échappe pour autant. *Post hoc, ergo propter hoc :* l'effet de suggestion perçu par l'esprit, nous l'attribuons aux sonorités entendues, non aux causes qui nous échappent, parce que masquées par ces sonorités.

Les intentions de cette musique, de cette harmonie, dirai-je, pour user d'un terme plus précis, moins équivoque, sont particulièrement sensibles à la rime et aux temps forts. C'est une autre sorte de rythme, qui se superpose au rythme ordinaire et le renforce, ou plutôt ils se renforcent mutuellement. C'est la raison d'être de la rime de détacher ainsi le dernier temps fort du vers.

On voit que l'harmonie ainsi entendue est, en un sens, le contraire de la mélodie, celle-ci résultant de la variété, et souvent même du contraste des timbres vocaliques. La mélodie nous charme par la variation, l'harmonie par la répétition, ces deux sortes de plaisirs étant appréciés en poésie comme dans la musique, soit ensemble (par exemple, dans les variations sur un air mélodique), soit séparément.

Voyons jusqu'où certains poètes modernes se complaisent à ces effets d'harmonie, qui sont évidemment pour eux l'essence même de la poésie ; les déclarations ci-dessus l'indiquaient assez. Les idées et les sentiments que les poètes classiques suggéraient par les mots expressifs, ils veulent les suggérer par les sons, sans toutefois pouvoir se passer des mots, à moins de tomber dans l'absurde et le ridicule. Mais les mots ont plutôt pour eux une valeur de sonorité évocatrice et suggestive, beaucoup plus que significative d'idées. Par là, ils tentent de se conformer, le plus qu'ils peuvent, à la musique,

NUIT DU WALPURGIS CLASSIQUE.

Minuit sonne, et réveille au fond du parc aulique
Un air mélancolique, un sourd, lent et doux air
De chasse : tel, doux, lent, sourd et mélancolique,
L'air de chasse de Tannhäuser,
Des chants voilés de cors lointains où la tendresse
Des sens étreint l'effroi de l'âme en des accords
Harmonieusement dissonants dans l'ivresse ;
Et voici qu'à l'appel des cors...

. . . . . .

P. VERLAINE, *Poèmes saturniens.*

APPARITION.

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

. . . . . .

Les Poésies de ST. MALLARMÉ.

En province, dans la langueur matutinale,
Tinte le carillon, tinte dans la douceur
De l'aube qui regarde avec des yeux de sœur,
Tinte le carillon, — et sa musique pâle
S'effeuille fleur à fleur sur les toits d'alentour,
Et sur les escaliers des pignons noirs s'effeuille
Comme un bouquet de sons mouillés que le vent cueille.

. . . . . .

G. RODENBACH, *Le règne du silence.*

NOCTURNE.

La blême lune allume en la mare qui luit,
Miroir des gloires d'or, un émoi d'incendie.
Tout dort. Seul, à mi-mort, un rossignol de nuit
Module en mal d'amour sa molle mélodie.
Plus ne vibrent les vents en le mystère vert
Des ramures. La lune a tu leurs voix nocturnes ;
Mais à travers le deuil du feuillage entr'ouvert
Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes.

. . . . . .

STUART-MERRIL, *Poèmes*, 1887-1897, *Les Gammes.*

Rien ne me murmurait qu'un désir de mourir
Dans cette blonde pulpe au soleil pût mûrir.

. . . . . .

Je m'ébranlais brûlante et foulais le sol plein,
Liant et déliant mes ombres sous le lin.
. . . . . .
Si la robe s'arrache à la rebelle ronce,
L'arc de mon brusque corps s'accuse et me prononce.
. . . . . .
Cimes qu'un feu féconde à peine intimidées,
Bois qui bourdonnerez de bêtes et d'idées.

Paul VALÉRY, *La Jeune Parque.*

Les vers de nos poètes-musiciens ne sont pas toujours montés à ce ton ; mais il s'agissait ici de montrer jusqu'où ils poussent le raffinement de leur « musique ».

On s'est demandé si ces consonances étaient conscientes ou non, cherchées ou fortuitement rencontrées. La question ne se pose pas pour les exemples précédents, mais il se rencontre des cas où le doute est permis. L'oreille du poète est trop délicate pour ne pas ouïr ces consonances, quand, n'étant pas expressément voulues ou patiemment cherchées, elle s'offrent à lui par associations d'idées ou de sons plus ou moins nettement liés. S'il les laisse passer dans ses vers, on peut être certain qu'il s'en délecte. La terre, dit V. Hugo dans *Booz endormi*,

Était encor *mouillée* et *molle* du déluge.

Peut-être cette consonance ne fut-elle pas cherchée ; elle se serait présentée au poète par association de sons et d'idées, quand sa pensée flottait encore dans l'imprécision. Au contraire, nous ne pouvons douter que l'harmonie des vers :

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle,
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

(*Ibid.*)

n'ait été cherchée. Le mot générateur d'harmonie paraît être ici le mot *souffles*. C'est lui qui, tel un aimant, attire autour de soi toutes ces consonances : *fr*, *f*, *s*, *ff*, *ph*, *s*, *l*, *l*, *s*, *ffl*, *l*, *fl*, *s*, *Galgala*.

Nous pouvons nous représenter l'âme du poète comme une harpe d'une extrême sensibilité, que la moindre vibration d'idée ou de son suffit à faire frémir et résonner

harmonieusement. Sans cette faculté de résonance harmonique, il ne serait pas poète — et je ne parle pas seulement ici des poètes qui se donnent pour musiciens. Cette faculté est aiguisée incessamment par la recherche des rimes, avant tout, puis des mots plus précis, plus expressifs, plus pittoresques; par la nécessité constante de courber les mots et les tournures au cadre du rythme, donc d'essayer souvent, pour rendre une idée, de multiples combinaisons verbales. Le travail du vers est un grand brassage d'idées et de mots; idées et mots se confrontent ainsi et parfois s'accrochent[1] selon tel ou tel rapport; de même des consonances harmoniques.

Parmi nos poètes classiques, il en est un qui fut « musicalement » doué plus que tous les autres. « C'est dans Racine, écrit J. Moréas, que nous devons chercher les règles du vers et le reste. » Les vers de *Phèdre* nous enchantent, en effet, par une richesse de consonances non-pareille et toujours de qualité exquise. Les intentions qu'on lui prête, les recherches d'expression qu'on croit découvrir en lui, ne sont que fariboles, pour la plupart. Chez lui, l'harmonie est instinctive, et coule de source; il harmonise comme on respire. Et ce qu'il y a chez lui d'admirable, toujours, c'est que cette musique fait valoir l'idée, loin de l'offusquer. Les vers suivants chantent dans toutes les mémoires. Dans les uns, l'harmonie est plus éclatante; dans les autres, et c'est le cas le plus fréquent, elle se fait discrète, fondue :

Depuis que sur ces bords les dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé.
I, 1.

Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache.
I, 2.

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !
I, 3.

1. C'est ainsi que P. Valéry, dans le *Cimetière marin*, dépeint la mer :

Ce toit tranquille où marchent des colombes...
Ce toit tranquille où picoraient des focs.

Le poète a vu, de la falaise, les barques de pêcheurs *piquer du nez*. L'idée et le mot lui suggèrent par analogie : *picorer*, ces barques étant des colombes.

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main en formant tous ces nœuds...
I, 3.

On dit même et ce bruit est partout répandu,
Qu'avec Pirithoüs aux enfers descendu,
Il a vu le Cocyte et les rivages sombres
Et s'est montré vivant aux infernales ombres;...
II, 1.

Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche.
II, 5.

Les dieux m'en sont témoins, les dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang.
II, 5[1].

Les « accrochages » de sons produits dans l'esprit du poète dans la fièvre de la composition, et d'abord par la quête des rimes, sont si obsédants, surtout quand il couve longtemps son sujet, que ces consonances seraient envahissantes, tant à l'hémistiche qu'aux autres places, s'il ne s'en défendait, tel Ulysse après l'*Evocation des morts*, dans l'*Odyssée*. C'est qu'elles deviendraient vite fastidieuses. Aussi les « législateurs du Parnasse » ont-ils dès longtemps proscrit les rimes léonines et tous les échos pareils qui tendent à se faire ouïr dans les vers. Cette rigueur a pu sembler trop absolue, mais elle fut salutaire, préventive d'abus. En tout cas, les poètes en tiennent peu de compte à l'occasion. Les interdictions comme celles du vieux Quicherat[1] : non seulement les vers léonins, mais encore l'assonance des deux hémistiches dans deux vers consécutifs ou d'un hémistiche avec la rime du vers précédent ou subséquent, en particulier

1. On a comparé avec raison l'harmonie Racinienne à l'harmonie Virgilienne :

Vulnus alit venis et caeco carpitur igni.
Multa viri virtus animo multusque recursat...
Speluncam Dido dux et Trojanus eanden
Devenient.....
Nec te, noster amor, nec te data dextera quondam
Nec moritura tenet crudeli funere Dido

Enéide, IV, 2, 124, 307.

On sait à quelles débauches d'allitérations se livraient les plus anciens poètes latins.

1. *Traité de versification française*, 1859.

l'assonance des rimes masculines et féminines consécutives, les allitérations et assonances; ces interdictions, non seulement les poètes les négligent sans remords, mais il semble qu'ils s'en délectent, assez souvent, comme d'un fruit plus savoureux d'être défendu.

I. Vers léonins ou semi-léonins :

Soleil, je te viens voir pour la dernière fois...
Quand pourrai-je au travers d'une noble poussière...
Qu'avec Pirithoüs aux enfers descendu...

RACINE, *Phèdre.*

II. Hémistiches rimant entre eux :

Aimeriez-vous, Seigneur ? — Ami, qu'oses-tu dire ?
Toi qui connais mon cœur. . . . . .
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.
Hélas ! — Dieux tout-puissants, que nos pleurs vous apaisent !
— Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent !

(*Ibid.*)

III. Hémistiches rimant avec un vers précédent ou subséquent :

Oh ! l'amour d'une mère, amour que nul n'oublie,
Pain merveilleux qu'un Dieu partage et multiplie,
Table toujours servie au paternel foyer...

V. HUGO, *Feuilles d'automne.*

Nos cheveux blancs, pareils à la toison que file
La vieille femme assise au seuil de sa maison !
Dans un lointain qui fuit ma jeunesse recule,
Ma sève refroidie avec lenteur circule,
L'arbre quitte sa feuille et va nouer son fruit.

LAMARTINE, *La vigne et la maison.*

IV. Rimes masculines et féminines assonancées. Ce sont les plus obsédantes. On en pourrait citer à l'infini, Voici, à titre d'exemple, dans la classe des voyelles dites *fermées :*

Rimes en U, *La bouteille à la mer,* de Vigny :

Il peut lever au ciel l'un de ses deux bras nus.
Son navire est coulé, sa vie est révolue,
Il lance la bouteille à la mer et salue
Les jours de l'avenir qui pour lui sont venus.

Rimes en I, dans l'*Andromaque,* de Racine :

Barbare, qu'as-tu fait? Avec quelle furie
As-tu tranché le cours d'une si belle vie ?
Avez-vous pu, cruels, l'immoler aujourd'hui,
Sans que tout notre sang se soulevât pour lui ?
Mais parle ! De son sort qui t'a rendu l'arbitre ?
Pourqui l'assassiner? Qu'a-t-il fait? A quel titre?

Rimes en QU, dans *La Frégate la Sérieuse,* de Vigny :

Elle plongea d'abord sa poupe et puis sa proue;
Mon pavillon noyé se montrait en dessous ;
Puis elle s'enfonça, tournant comme une roue,
Et la mer vint sur nous.

Cf. *Nous avons vu trois femmes rousses...* dans la *Mystérieuse chanson,* de Stuart-Merrill.

Rimes diverses, avec assonances intérieures, dans le *Retour de l'Empereur,* de V. Hugo :

Le jour, en proie à la pensée,
L'œil fixé sur le sol sacré,
Le front à la vitre glacée,
Il disait : Oh ! je reviendrai !
Je reviendrai, toujours le même,
Seul, sans pourpre et sans diadème,
Sans bataillons et sans trésors ;
Je veux, proscrit, chassé, qu'importe ?
Choisir, pour rentrer, cette porte,
Cette porte par où je sors.

On pourrait citer encore *La vigne et la maison,* de Lamartine, mais j'y reviendrai plus loin.

Ces assonances et ces rimes que les poètes classiques se permettent, beaucoup plus fréquemment qu'on ne croit, non comme une négligence, mais comme une gourmandise dont on se garde d'abuser, deviendront le

pain quotidien de nos poètes musiciens. Voici de Paul Fort, dans *Chansons pour me consoler...* :

LA PLUIE.

La pluie tombe infinie. Les horizons s'enfuient. Où vont-ils ces coteaux, ces coteaux sous la pluie, qui porteut sur leur dos ces forêts qui s'ennuient ?

. . . . . .

CLOCHE D'AUBE.

Ce petit air de cloche, errant dans le matin, a rajeuni mon cœur à la pointe du jour ;

Ce petit air de cloche au cœur frais du matin, léger, proche et lointain, a changé mon destin.

. . . . . .

Après ce qui précède, il reste peu de chose à dire de l'harmonie imitative. Celle-ci n'est en effet qu'un cas particulier de l'harmonie (ou musique) des vers. Elle se sert des mêmes moyens, l'allitération et (moins souvent) l'assonance, pour atteindre son but propre : l'imitation d'un bruit. Elle est donc toujours intentionnelle.

A la vérité, il faudrait plutôt dire dans la plupart des cas (mises à part quelques onomatopées assez expressives, comme *pan! vlan! tic-tac* — et encore!) suggestion d'un bruit, plutôt qu'imitation. Si c'est l'imitation des bruits que vise cette harmonie, convenons qu'elle atteint son but bien imparfaitement : cette imitation est le plus souvent imprécise, lointaine; ce n'est qu'un à-peu-près. Pour la sentir, si l'on n'y est pas accoutumé, le concours de l'idée et du contexte est indispensable. Quelle intention percevrait un Anglais ou un Allemand ignorant le français, s'il entendait ces vers :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

RACINE, *Andromaque.*

Fait siffler ses serpents, s'excite à la vengeance

BOILEAU, *Lutrin ?*

A supposer qu'il distingue les sifflantes et les *f, fl,* il ne saura de quels sifflements il s'agit, ni même s'il s'agit

d'un sifflement, car bien des fois des sifflantes se succèdent dans sa langue sans qu'il y ait sifflement ou qu'il s'agisse de serpents. Mais s'il entend :

Whom are waiting these snakes for, hissing over your heads?

ou bien :

Wen spähen diese Schlangen zischnend über Ihren Köpfen?

aussitôt il entendra une harmonie imitative. Pourquoi? Parce que, comme dans les vers français ci-dessus, l'idée-mot *serpents* catalyse d'un seul coup l'harmonie recelée en puissance dans les autres sons sifflants du vers; de même les mots anglais ou allemands signifiant *serpents*, grâce aux sifflantes concominantes, évoqueront dans l'esprit d'un Anglais ou d'un Allemand une impression d'harmonie imitative[1].

Isolée, l'onomatopée *taratantara* ne dira pas grand'-chose à l'esprit. Mais, pour un Latin, survenant dans ce vers après *tuba* (trompe), elle sera ringulièrement expressive :

At tuba terribili sonitu taratantara dixit.

ENNIUS.

(Mais la trompe avec un éclat terrible a prononcé : taratantara.) C'est un son de trompe martial et terrible (terribili), le contexte l'indique. L'effet produit pourrait être joyeux, si l'on remplaçait *terribili* par *laetifico*, à supposer le vers isolé.

Faisons encore une expérience. Le vers :

Et la voilure des avisos élancés

excitera dans l'esprit par ses liquides *l*, *r*, ses consonnes glissantes (zavizozé), ses voyelles claires *u*, *i* (M. Grammont, p. 211 et 258), l'idée d'un glissement ou d'une

1. M. Grammont, p. 167 : « Les sons ne sont jamais expressifs qu'en puissance. Pour qu'ils deviennent expressifs en réalité, il faut que le sens du mot dans lequel ils se trouvent se prête à l'expression dont ils sont susceptibles et mette leurs qualités en lumière... En somme tous les sons du langage, voyelles ou consonnes, peuvent prendre une valeur expressive, lorsque le sens du mot dans lequel ils se trouvent s'y prête; si le sens n'est pas capable de les mettre en valeur, ils demeurent inexpressifs. » *Habemus confitentem...*

aptitude au glissement. Mais cette idée est provoquée, en sourdine, par les mots *avisos, élancés,* qui aimantent tout le vers. Ce sont eux qui nous font voir un léger navire de guerre, aux formes effilées, propre à la course. Il suffit de substituer *hirondelles* à *élancés* pour obtenir un effet tout autre. Grâce aux associations d'idées éveillées par ce mot nouveau, nous sentons que le *zavizozir* du vers de Coppée, dans le sonnet *La Méditerranée,* imite les cris aigus d'un vol d'hirondelles se croisant en tous sens dans les airs. N'est-ce pas remarquable ? Et, ce qui ne l'est pas moins, c'est que ce même mot : *hirondelles* suggère par surcroît l'analogie des avisos comparés à des hirondelles, ailés comme elles, évoluant comme elles sous nos yeux. Merveilleuse est la puissance suggestive des idées-mots, au prix de la capacité d'harmonie dont peuvent êtres capables telles ou telles consonances.

Le dépistage des mots générateurs d'harmonie n'est pas dénué d'intérêt. Dans le vers de V. Hugo (*Booz endormi*) :

Se mêlaient au bruit sourd des ruisseaux sur la mousse,

bruit sourd semble appelé par *ruisseau,* de préférence à *bruit clair,* ou à toute autre expression pouvant convenir aussi bien,

Dans ces vers du même poète (*Sedan*) :

Un pêcheur de corail vogue en sa coraline,
Frêle planche que lèche et mord la mer féline,
Des caps de Corse aux rocs orageux de Corfou,

le mot générateur est au premiers vers *corail,* dont procèdent : au même vers, *coraline,* et, au troisième, *Corse* et *Corfou.* Puis *Corse* engendre *cap* (transition : le cap Corse), et *roc* semble issu de *caps* pour l'idée, de *cor* (interverti) pour le son ; enfin *aux rocs* engendre *orageux.* Au second vers, *lèche* et *mord* s'accorde pour l'idée avec *féline,* mais, pour le son, *lèche* rappelle à la fois *frêle, pêcheur* et *planche,* et *mord* est appelé par *mer.*

Il me reste à montrer que des recherches d'harmonie,

dont on à vu plus haut des exemples éclatants empruntés à Verlaine, Mallarmé, Rodenbach, Stuart-Merrill, P. Valéry, n'étaient pas une nouveauté dans notre littérature du siècle dernier. Déjà Racine s'était risqué à de timides essais (V. *supra*) :

Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire...
Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !
Je le vis, je pâlis, je rougis à sa vue...

Phèdre.

On saisit bien au passage dans ces vers des effets d'harmonie par allitérations et assonances, mais fugitifs, sans qu'on puisse y déceler de ces mots générateurs dont parle Becq de Fouquières, qui polarisent, peut-on dire, tout un morceau. L'effet harmonique y est le plus souvent limité à un seul vers. Nous allons voir ce phénomène se manifester plus clairement et graduellement renforcé.

Dans *Le Cor* (1825), Vigny se plaît à des rappels harmoniques plus soutenus, bien qu'encore assez discrets. Les mot. générateurs sont ici bien visibles : *le son du cor* et *au fond des bois* (*on, or, oi*), par lesquels s'ouvre et se clôt le poème ; ils se trouvent donc comme placés en vedette. On démêlera les rappels harmoniques, sans en omettre, si possible :

J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois.
Soit qu'il chante les pleurs de la biche aux abois,
Ou l'adieu du chasseur que l'écho faible accueille
Et que le vent du nord porte de feuille en feuille.

Que de fois, seul, dans l'ombre à minuit demeuré,
J'ai souri de l'entendre, et plus souvent pleuré,
Car je croyais ouïr de ces bruits prophétiques
Qui précédaient la mort des paladins antiques.

. . . . . .

Ames des chevaliers, revenez-vous encor ?
Est-ce vous qui parlez avec la voix du cor ?

. . . . . .

Tous deux sont écrasés sous une roche noire,
Le plus fort dans sa main élève un cor d'ivoire.
Son âme en s'exhalant nous appela trois fois.
Dieu que le son du cor est triste au fond des bois !

A noter aussi l'harmonique *eu* (ouvert ou fermé) dans les six premiers vers : *pleurs, adieu, chasseur, accueille, feuille en feuille, seul, demeuré, pleuré,* mots teintés de mélancolie par l'idée générale du poème et par les mots concomitants : *le soir, au fond des bois, aux abois, seul dans l'ombre, à minuit ;* sans compter que la moitié de ces mots eux-mêmes créent déjà une ambiance mélancolique : *pleurs, adieu, seul, pleuré,* soit quatre sur huit.

De Vigny encore. L'idée génératrice des *Destinées* (1849) et de l'harmonie spéciale qu'on y entend, surtout au début, se trouve, semble-t-il, dans : *joug de plomb* (vers 7) répété au vers 31 : *joug de plomb* du sort. (Cf. cercueil *de plomb* au vers 99.) Ce joug de plomb accable, écrase l'humanité. De là, tous ces mots pesants, par exemple dans les vingt et un premiers vers (allitérations) et ces assonances en *on* du début, dont cinq rimes. Remarquer aussi les rimes assonancées en *a* des vers 8-15.

Depuis le premier jour de la création,
Les pieds lourds et puissants de chaque Destinée
Pesaient sur chaque tête et sur toute action.

Chaque front se courbait et traçait sa journée,
Comme le front d'un bœuf creuse un sillon profond, 5
Sans dépasser la pierre où sa ligne est bornée.

Ces froides Déités liaient le joug de plomb
Sur le crâne et les yeux des hommes leurs esclaves,
Tous errants, sans étoile, en un désert sans fond;

Levant avec effort leurs pieds chargés d'entraves, 10
Suivant le doigt d'airain dans le cercle fatal,
Le doigt des Volontés inflexibles et graves.

Tristes divinités du monde oriental,
Femmes au voile blanc, immuables statues,
Elles nous écrasaient de leur poids colossal. 15

. . . . . .
. . . . . .

L'impression de poids écrasant, produite par les idées (et naturellement aussi par le choix des mots qui les expriment), est complétée par la chute monotone des tercets.

L'exquis mélodiste que fut toujours Lamartine, comme Vigny lui-même, se révéla sur le tard un prestigieux

harmoniste, dans un seul poème, son chant du cygne. *La Vigne et la Maison* est de 1857, donc postérieur aux harmonisations des *Destinées*. Lamartine n'a plus publié de vers depuis seize ans (*La Marseillaise de la Paix*, 1841). Une émotion profonde l'avait envahi, l'année précédente, lors d'une visite à sa chère maison familiale de Milly. C'était en automne et, pour Lamartine lui-même, l'automne de la vie était déjà dépassé : il avait soixante-sept ans. Les harmonisations lui jaillissent du cœur à flots pressés en ces pathétiques « psalmodies de l'âme ». Rien de cérébral ici, je veux dire rien de calculé, de patiemment combiné, de froidement artificiel comme sont les « musiques », citées plus haut de Stuart-Merrill et de P. Valéry.

L'harmonie y est produite par le redoublement des rimes pures (par exemple *recule, circule, calcule, crépuscule,* vers 16-20) ou des rimes simplement assonancées, jointes aux assonances intérieures, principalement aux hémistiches, mais toujours (peu s'en faut) aux temps forts, c'est-à-dire aux places de plus grande sonorité. Il faudrait citer tout le poème; je n'en analyserai que les soixante-dix premiers vers.

I. Assonances en EU fermé et ouvert :

Non! Depuis qu'en ces lieux le temps m'oublia seule,
La terre m'apparaît vieille comme une aïeule
Qui pleure ses enfants sous ses robes de deuil.
Je n'aime des longs jours que l'heure des ténèbres,
Je n'écoute des chants que ces strophes funèbres
Que sanglote le prêtre en menant un cercueil.

(29-34)

(Cf. aux vers 203-206 :

Puis sortit un matin pour le champ où l'on pleure
Le cercueil tardif de l'aïeul,
Puis un autre, et puis deux; et puis dans la demeure
Un vieillard triste resta seul.)

Dans les 70 premiers vers, ces assonances en *eu* sont au nombre de 34, aux rimes ou aux temps forts, un peu plus fréquentes à partir du vers 20. (*Eu* fermés, 9; *Eu* ou-

verts, 25, soit, en moyenne, un peu plus d'une assonance par deux vers).

Tous ces sons en *eu* se teintent de mélancolie de par l'idée générale du poème et du fait que plusieurs de ces mots en *eu* tonique (une dizaine) éveillent par eux-mêmes une idée triste : ce sont les mots générateurs d'harmonie. Alors que d'autres mots essentiellement mélancoliques par eux-mêmes et qui contribuent pour leur part à la tonalité automnale du poème : *ennui* (2), *pèse* (1 et 3), *la nuit tombe* (5; cf. *le soir tombe,* 35), *ténèbres* (32), *funèbres* (33), etc., ne contiennent pas d'assonances en *eu,* ces mots générateurs en *eu* répandent leur mélancolie sur d'autres mots en *eu,* qui ne sont nullement mélancoliques par leur signification, sur le mot *bonheurs* lui-même (36), surtout si on lit : *bonheurs perdus* (40). On voit donc bien comment la répétition insistante des assonances en *eu* recueille, par transfert, et semble concentrer sur elles toute la mélancolie de ces vers[1].

II. Les assonances en I, de timbre tout différent et dont on ne peut dire que ce sont des demi-teintes naturellement mélancoliques (l'*i,* voyelle « aiguë », ne passe-

1. Cf. : *Il pleure dans mon cœur*, de Verlaine; et *supra : En province, dans la langueur...*, de Rodenbach ; la dernière observation sur *le Cor*, de Vigny.

Mais la même voyelle (*eu*) exprime-t-elle la mélancolie dans :

Quand la belle Sérieuse
Pour l'Egypte appareilla,
Sa figure gracieuse
Avant le jour s'éveilla.

VIGNY, *La frégate La Sérieuse.*

Et sous les plis épais de la robe onctueuse,
La lumière descend, molle et voluptueuse.
Quelques-unes, brisant des couronnes de fleurs,
D'une hâtive main dispersaient leurs couleurs.

VIGNY, *Le bain d'une dame Romaine.*

La jeune fille, rieuse,
Oublieuse
Des promptes ailes du jour.
L'eau du pied de la baigneuse,
Peu soigneuse...

V. HUGO, *Sara la baigneuse.*

t-elle pas, aux yeux de M. Grammont, pour la plus propre à traduire les émotions « aiguës », ô magie des mots?), — les assonances en *i*, disais-je, sont tout aussi nombreuses, exactement, que celles en *eu* et elles contribuent tout autant, par leur répétition, à retenir l'attention ; elles se chargent de mélancolie et elles en dégagent, comme les précédentes — et d'autant mieux qu'elles sont plus groupées par endroits, ce qui augmente l'effet produit; mais on observe des vides : 3-10 et 28-37.

Vois comme de mon front la couronne est fragile!
Vois comme cet oiseau dont le nid est la tuile
Nous suit pour emporter à son frileux asile
Nos cheveux blancs, pareils à la toison que file
La vieille femme assise au seuil de sa maison. 15
Dans un lointain qui fuit ma jeunesse recule.
Ma sève refroidie avec lenteur circule,
L'arbre quitte sa feuille et va nouer son fruit.
. . . . . .
Bénis plutôt ce Dieu qui place un crépuscule 20
Entre les bruits du soir et la paix de la nuit.
. . . . . .
Moi qui fis de ton cœur chanter chaque soupir,
. . . . . .
Comme un David assis près d'un Saül qui veille
Je chante encor pour t'assoupir?

III. Assonances en ON, ONNE : en tout 17, dont 9 rimes groupées par 4 + 1 et 3 + 1 aux vers 7-10 et 59-64. Une seule (35) parmi les vers 16-58.

Vois comme avec tes sens s'écroule ta prison!
Vois comme aux premiers vents de la précoce automne,
Sur les bords de l'étang où le roseau frissonne,
S'envole brin à brin le duvet du chardon!
Vois comme de mon front la couronne est fragile!
. . . . . (*supra*). . . . . .

IV. Assonances en EIL, 9 : *veille* (5), *soleil* (6)... Ces assonances s'apparentent à celles en *è* : *funèbres, ténèbres* (32, 33), *sereines, peines, tiède* (35, 37), dont je ne ferai pas le relevé.

Voici donc un poème qui, traduit en toute autre langue, conserverait sa signification profondément mé-

lancolique, mais l'effet produit serait, sans aucun doute, beaucoup moindre, retranchées toutes ces assonances qui frappent nos oreilles ou nos yeux, attirent notre attention par leurs insistants rappels et nous paraissent ainsi des signes idéographiques en même temps que le contexte, qu'elles offusquent — mais, éblouis, nous ne le voyons pas! Pour obtenir dans une autre langue un effet analogue (par exemple, en italien, qui manque des sons *eu, on*), il serait nécessaire de faire appel à d'autres assonances qui, pareillement répétées et groupées, joueraient le même rôle.

Vigny et Lamartine, foncièrement mélodistes et harmonistes occasionnels, font ainsi figure de précurseurs. C'est d'eux que tant de poètes plus récents ont tenu, qu'ils le voulussent ou non, le nouvel évangile.

L'allitération et l'assonance ne sont pas toute la « musique » de nos poètes contemporains. Depuis qu'ils ont vu dans la « strophe » l'unique moyen d'expression qui convienne à la « véritable poésie[1] », — ce qui implique que les poètes qui n'ont pas écrit en « strophes » ne sont pas de véritables poètes, — ils jouent non seulement de l'allitération et de l'assonance, mais, avec prédilection, de la ritournelle[2]. N'est-elle pas essentiellement un procédé musical? La chanson s'en délecte, surtout la chanson populaire, et qui dit chanson dit poème musical, puisque destiné à être chanté. La ritournelle rappelle encore le leit-motif et les variations qui reviennent dans un air de musique. Elle connut donc une vogue croissante. C'est l'allitération et l'assonance portées à leur maximum. On a vu plus haut la ritournelle : *Tinte le carillon... tinte... tinte le carillon,* de Rodenbach. C'est le procédé favori de Paul Fort, soit la ritournelle simple, soit, plus souvent, la ritournelle variée. Voir ci-dessus *La pluie* et *Cloche d'aube.*

Ceux qui réduisent la poésie à ces procédés, imités

1. Paul Fort, *Chansons pour me consoler*, p. 202.
2. Cf. les ritournelles dans les poèmes de Vigny, encore une fois précurseur.

des ballades, rondeaux et triolets du moyen âge, sont des ciseleurs, experts à fouiller des bibelots, précieux sans doute, mais bibelots tout de même. Leur « musique », en tout cas, est-elle de la musique, et la grenouille a-t-elle réussi à « égaler » le bœuf sans en crever? Au lecteur de juger.

Le dirai-je? Nous commençons à être excédés de ces virtuosités mélodiques et harmoniques qu'on veut nous faire prendre pour le fin du fin. Les plus grands poètes s'en sont passés ou en ont usé avec sobriété. Peuvent-ils jongler avec les syllabes, quand les inspire une pensée forte, un sentiment profond, une passion sincère? Imagine-t-on V. Hugo pleurant sa fille avec de ces jeux de mots? « Le poème du *Serpent* n'est qu'un long sifflement »? Quel pavé! Toutes ces instrumentations de nos modernes Rhétoriqueurs sont purement de l'art pour l'art. Elles sont comparables aux raffinements de ces éditions qui épuisent les ressources de l'imprimerie : papier de grand luxe, profusion d'eaux-fortes ou de « bois » splendides, lettres tarabiscotées ou démesurées, comme de syllabaires, avec des espacements énormes..., mais d'aliment spirituel, de vers capables de remuer les hommes et de braver les siècles, rien, ou si peu que rien. Pour tout dire, versification et poésie ne doivent pas être confondues; l'excès même de technique, le procédé, étouffent l'inspiration. Parlerait-on encore de Beethoven, s'il n'avait écrit que des acrobaties?

II

LE RYTHME.

« Il faut que la prose ait un rythme, mais non une mesure; sinon, ce serait des vers. »

ARISTOTE, *Poétique*, III, 8.

« Le rythme de la prose, celui des vers et celui de la musique sont trois rythmes indépendants et irréductibles. »

J. COMBARIEU, *Les rapports de la musique et de la poésie*, XXXII.

PARMI les questions relatives au rythme des vers français, je ne traiterai ici que des différences d'intensité des temps forts et de *l'entrave* rythmique, terme qui sera éclairci plus loin. Je laisserai de côté les questions du temps fort à la sixième syllabe des alexandrins, du trimètre romantique, des vers *libérés* ou *libres;* des vers à mesures égales ou symétriques; des effets de rythme, césures et rejets; du rythme produit par les rimes masculines ou féminines, pures ou assonancées, les reprises et refrains; des poèmes en strophes identiques ou variées. Sur tous ces points, j'ai dit l'essentiel dans mes Préliminaires.

Cependant, je ne fermerai pas ce chapitre sans toucher l'une des questions les plus générales relatives au rythme : par lui-même et intrinsèquement, le rythme est-il expressif?

Je ne parlerai pas non plus ici d'une autre sorte de rythme, qui s'observe non seulement en poésie, mais en toute forme de langage. Ce sont les variations d'intensité

de la voix, qui font que, dans une phrase quelconque et indépendamment des temps forts ou faibles, certains membres de phrase sont prononcés d'une voix plus forte, d'autres d'une voix plus faible, parfois même presque à voix basse. Cf. les crescendo et les decrescendo en musique. Comme les variations de tonalité, celles-ci concourent à traduire les sentiments de celui qui parle; ce sont des moyens d'expression, qui ressortissent à ce qu'on appelle la sémantique et sont étudiés spécialement dans les instituts et laboratoires de phonétique.

Je rappellerai d'abord (et je m'en excuse auprès des lecteurs initiés) quelques notions élémentaires utiles pour la suite de cet exposé.

Le rythme est l'élément essentiel de la musique et des vers.

Le tambour, qui ne donne qu'un seul son, mais qu'on peut battre selon bien des cadences, donnera autant de rythmes différents.

Le rythme musical et poétique consiste dans la succession des temps forts (accents d'intensité) frappés à certains intervalles et séparés les uns des autres par des temps non-accentués ou des silences. C'est donc un élément de *variation* qui rompt la monotonie de la phrase et, en même temps, une source de plaisir esthétique dû à ce que l'auditeur attend la *répétition* de ces battements à certains intervalles et que cette attente se trouve satisfaite.

En musique, comme dans les vers latins et grecs classiques, les intervalles sont fixés invariablement, en principe, par le genre de composition adopté. Ainsi un hexamètre dactylique latin ou grec aura ses six mesures (ou mètres) composées d'une longue portant le temps fort, suivie, au temps faible, d'une longue ou de deux brèves, la syllabe unique suivant le dernier temps fort étant indifférente. Les places des temps forts sont donc invariables, le nombre des syllabes variable dans certaines limites.

Il en sera ainsi de tout hexamètre : c'est la loi du genre.

Cependant, certaines sortes de vers classiques anciens

admettent des substitutions de mesures. Ainsi le trimètre ïambique latin (sénaire) montre souvent, à la place de l'ïambe fondamental (toujours maintenu au dernier pied) des spondées, des dactyles... Les métriciens anciens et modernes nous disent bien que ces mesures plus longues se trouvaient raccourcies par le rythme fondamental du vers ïambique, — et ils ont sans doute raison, quand il s'agit d'autres vers, chantés; mais le scepticisme est permis quand ils prétendent généraliser. Ce qui sera dit plus loin des vers français autorise à juger le rythme poétique moins strict que le rythme musical : c'est une différence capitale et spécifique. Laissons les Allemands à leurs illusions[1] et constatons que le premier vers de la *Lorelei*, de Heine, de rythme ïambique, contient un anapeste, et coupé par une pause !

Ich weiss | *nicht, was soll* | es bedeut | en

Cette mesure n'a-t-elle qu'une valeur d'ïambe?

De même, le vers suivant du *Childe Harold*, aussi de rythme ïambique, contient deux anapestes, à la troisième et à la quatrième mesures, avec césure après la première syllabe de la troisième :

I see | befor | (e) me the Glad | iator lie | .

Dans les vers des langues anciennes classiques, on entendait encore des accents toniques (syllabes prononcées d'un ton de voix plus aigu). Chaque mot non-proclitique en portait un; mais le nombre et la place de ces accents dans les vers étaient variables selon les mots employés,

1. « Parmi nos voisins, dit Westphal (*Elemente der Musik, Rythmus*, p. 22), les Anglais éprouvent comme nous le besoin d'obéir à cette loi qui veut faire tomber ensemble l'ictus rythmique et la partie accentuée du mot. Mais les peuples romans, les Italiens et les Français, ont moins de délicatesse d'oreille sur ce point : il leur suffit de faire coïncider le dernier frappé d'une suite rythmique ou d'une période avec la syllabe tonique. » J. Combarieu, p. 274.

A supposer l'observation juste, la conclusion est contestable : la rythmique allemande et anglaise est plus rigide, la française est plus souple, tout simplement. Tels, les vers d'A. Chénier, de V. Hugo, de nos décadents, plus évolués, sont rythmiquement plus souples que ceux de Boileau. De quel côté se trouve la « délicatesse d'oreille? »

puisqu'ils étaient fixés par l'usage dans chaque mot; ils tombaient indifféremment sur les longues ou sur les brèves, sur les temps forts ou sur les temps faibles. Cependant dans l'hexamètre latin, par exception, les temps forts des pieds 5e et 6e coïncidaient, en général, avec des toniques.

| Donec e | ris fe | lix, mul | tos nume | rabis a | micos.

OVIDE.

(Temps forts au début des mesures.)

En français, les mots ne possèdent pas de ces accents « toniques » individuels; il n'y a plus que l'intonation mélodique de la phrase, subordonnée au mouvement de la pensée, à l'effet sémantique[1].

Il faut encore signaler ici une différence capitale, entre une phrase musicale et des vers quelconques : c'est que les silences sont comptés en musique et ne comptent pas dans les vers. Bien que composés d'un même nombre de mesures théoriquement égales, deux vers peuvent donc varier sensiblement de durée, si l'un s'écoule sans ponctuation et que l'autre soit ponctué d'un ou de plusieurs arrêts. Par exemple, dans le vers d'Ovide ci-dessus, la 3e mesure, coupée par un arrêt, durait évidemment plus de temps que l'une quelconque des autres. Les vers français suivants illustreront cette observation :

Célébrer avec vous la fameuse journée.

RACINE, *Athalie.*

1. On sait que, par une métamorphose étonnante, ces syllabes « toniques » du latin (accents de tonalité) sont devenues dans les langues romanes des accents d'intensité (accents rythmiques).

Le vers indigène italique (vers Saturnien) semble avoir été analogue aux vers modernes, battu uniquement sur les accents d'intensité. Qui sait si, malgré la réforme d'Ennius, qui plia la métrique latine à la norme de la métrique grecque, fondée sur la quantité, le rythme réel des vers latins classiques, tels qu'ils étaient dits par les Latins eux-mêmes, n'était pas battu exclusivement sur les « toniques » ?

| Donec | eris | felix, | multos nume | rabis a | micos.

(Temps forts au début de chaque mesure.)

La question étant complexe et très controversée, je ne puis que l'effleurer, non sans rappeler que Baïf échoua chez nous dans sa réforme métrique, analogue à celle d'Ennius.

(Pas d'arrêt.)

Roi, père, époux heureux, fils du puissant Atrée.

RACINE, *Iphigénie.*

(Trois arrêts.)

« En musique, la mesure du temps a une précision mathématique[1]; dans le vers, elle n'en a point. » — J. COMBARIEU, p. 235.

Dans les vers français, il n'est plus question de longues ou de brèves. La plupart des syllabes sont de longueur indéterminée. Quelques-unes, sans doute, sont prononcées longues (bâton) ou brèves (rejeter), mais peu importe dans notre versification : toute syllabe non-muette en vaut une autre, et le nombre des syllabes est fixe. Ainsi l'alexandrin comptera toujours douze syllabes. On désigne même les vers d'après le nombre de leurs syllabes : le décasyllabe, l'octosyllabe.

Le nombre et la place des temps forts dans les vers français sont variables, sauf que : 1° tout vers se termine par un temps fort, si l'on ne tient pas compte de la muette qui le suit dans les rimes dites *féminines,* — ceci sous réserve des cas exceptionnels qui seront vus plus loin; 2° le vers classique de douze syllabes a encore un temps fort fixe sur la 6e, et de même, le décasyllabe sur la 4e ou la 5e syllabe, sous les mêmes réserves.

Sous les mêmes réserves : soit à la fin, soit à l'intérieur des vers français, *c'est toujours la dernière syllabe non-muette des mots* (*ou des groupes de mots*) *qui porte le temps fort* (*accent rythmique*). Comme en latin et en grec, certains mots, dits *proclitiques* (couchés en avant) n'ont pas d'accent. Ce sont des mots qui manquent d'individualité rythmique, faisant corps avec le mot suivant, sur lequel ils s'appuient. En principe, tout mot important

1. Au moins dans la musique moderne et en théorie. Le plus direct héritier de la musique antique, le plain-chant, se passe de l'égalité métrique. En musique profane même, le chanteur ou l'instrumentiste isolé ne donne pas à toutes les mesures une durée mathématiquement égale, même en s'y appliquant (Expériences de G. Lote, cité p. 59, note.)

par son rôle dans la phrase porte un accent rythmique.

Le nombre des temps forts est généralement de 4 ou 5 pour les alexandrins, dans les récits ou les dialogues peu animés.

Ses superb | es coursiers | , qu'on voyait | autrefois | 4
Pleins | d'une ardeur | si nobl | e obéir | à sa voix, | 5
L'œil morn | e maintenant | et la têt | e baissé | e, 4
Semblaient | se conformer | à sa trist | e pensé | e. 4
Un effroyabl | e cri, | sorti | du fond | des eaux, | 5
Des airs | en ce moment | a troublé | le repos. | 4

RACINE, *Phèdre.*

On trouve des alexandrins à 6 temps forts, parfois plus, surtout quand on énumère ou interpelle plusieurs objets :

O lac! | rochers | muets! | .. grott | es! forêts | obscur | es! 6

LAMARTINE, *Le Lac.*

Chantez, | oiseaux; | ruisseaux, | coulez; | croissez, |
[feuillag | es! 6

V. HUGO, *Tristesse d'Olympio.*

REMARQUE. — Les barres de mesures se placent en musique devant les temps forts; en latin et en grec, devant les temps forts dans les vers dactyliques et trochaïques; après, dans les vers anapestiques et ïambiques. Dans les vers français, on coupe généralement ces mesures après le temps fort, pour la raison que ce temps coïncide avec la fin (dernière syllabe non-muette) des mots. C'est du reste affaire de convention.

DIVERS DEGRÉS D'INTENSITÉ DES TEMPS FORTS. — Tous les temps forts n'ont pas le même degré d'intensité.

Il faudrait d'abord mettre à part les temps exceptionnellement forts, comme *crie* dans :

Le sang | de vos rois | .. cri | e et n'est point | écouté. |

RACINE, *Athalie.*

(Marquer un bref silence entre *rois* et *crie,* afin de faciliter l'intelligence de ces mots et le lancer de la voix sur *crie.*)

Il arrive (et c'est ici que s'appliquent les réserves signalées plus haut sur les temps forts fixes et la place des temps forts dans les vers, comme dans le discours, en général) que l'accent de la phrase, c'est-à-dire le mouvement, l'émotion qu'elle traduit, crée des temps forts exceptionnels sur des syllabes qui, dans la généralité des cas, seraient faiblement frappées ou même pas du tout. C'est le cas pour *n'est* dans le vers précédent; de cette syllabe généralement proclitique, l'accent d'indignation du grand-prêtre qui parle peut (et doit) faire un temps exceptionnel, même beaucoup plus fort que la rime, laquelle porte, en général, un temps notable. Ces accents exceptionnels, qui sont purement sémantiques, se remarquent encore dans les vers suivants, du même passage :

*Romp*ez, *romp*ez tout pacte avec l'impiété!
Du milieu de mon peuple ex*term*inez les crimes,
Et vous *vien*drez alors m'immoler vos victimes!

Les quatre syllabes en italiques ne sont point finales d'un mot; on frapperait, en général, sur les finales : rom*pez*, exterm*inez*, vien*drez*; mais, dans le passage ci-dessus, l'émotion bouscule les lois rythmiques ordinaires pour porter son plein effort sur d'autres syllabes anormalement dominantes, les syllabes radicales de ces mots, celles qui renferment le plus de signification.

Ce sont là des cas très intéressants, mais, bien que fréquents, anormaux en quelque sorte : je veux dire que ces temps forts exceptionnels disparaîtraient dans d'autres passages où ces effets sémantiques n'auraient plus de raison d'être. Aussi, dans la suite de cet exposé, je ne m'en occuperai plus que par occasion et il ne sera plus question, autant que possible, que des accents purement rythmiques.

Je dois une explication au lecteur avant de parler des temps premiers, seconds, troisièmes..., c'est-à-dire des temps non exceptionnels que l'intensité variable avec laquelle ils sont frappés permet de classer suivant ces degrés approximatifs d'intensité : cette classification ne s'excuse que par sa commodité et par une raison de simplification; elle n'est nullement scientifique, fondée

sur des expériences et des mesures phonétiques. C'est comme si l'on divisait des conscrits en grands, moyens, petits. En réalité, les degrés d'intensité des temps forts sont infinis; les enregistreurs phonétiques permettent, seuls, de les mesurer exactement, scientifiquement, et l'on peut noter alors des variations, dans le même vers et sur la même syllabe, d'un diseur à un autre[1]. Soit le vers :

Gardez de cette nuit, gardez, belle nature.

LAMARTINE, *Le Lac.*

Les temps premiers seraient, je suppose, le second gar*dez* et na*ture* (rime); les temps seconds ou moyens : gar*dez* (le premier), *nuit, belle* — avec cette réserve que *nuit*, précédant un silence, ressortirait plus que *belle*. Enfin, on entendrait un accent troisième sur *cette*. Ce mot est d'ordinaire à peine (ou pas du tout) frappé; mais on pourra (et l'on devra ici) en faire un temps plus marqué, si l'on prononce ce mot avec l'emphase que justifie le contexte. La différence d'intensité des deux *gardez* dépend de deux raisons : 1° le second se trouve devant un silence (raison rythmique); 2° la répétition même du mot montre qu'il doit être prononcé, la seconde fois, plus pathétiquement (raison sémantique). Remarquons aussi que le mot *belle,* dont je faisais un temps simplement second ou moyen (comme, en général, pour l'adjectif précédant son substantif), peut fort bien (et doit ici) passer au premier rang, éclipser même l'accent de *nature* si l'on prononce *belle* avec une émotion justifiée. Sa valeur purement rythmique serait donc alors relevée d'une valeur sémantique. Ces exemples montrent la complexité de la question.

Dans le vers de V. Hugo :

Herbe, use notre seuil! Ronce, cache nos pas!

La tristesse d'Olympio.

1. Voir, par exemple, les deux thèses de Georges Lote : *L'alexandrin français d'après la phonétique expérimentale, La rime et l'enjambement dans l'alexandrin français*, 1913.

Herbe et *Ronce* ont leur valeur rythmique augmentée de même d'un effet sémantique (apostrophe) ; *use* et *cache* ressortent bien aussi, vu leur importance dans le contexte ; *seuil* et *pas,* de même, par leur position à l'hémistiche ou à la rime, devant un silence. On pourra faire de *notre* un temps troisième ou l'effacer. (Les accents troisièmes dans ce cas seront désormais marqués par le signe (|).)

Règle générale. — En principe, *deux temps forts ne peuvent se suivre immédiatement*[1], c'est-à-dire qu'un monosyllabe frappé ne peut suivre immédiatement une finale frappée. Une ponctuation ou un silence, même bref, entre deux temps forts leur permet de coexister.

Roi, | pèr | e, époux | heureux | , fils | du puissant | Atré | e.
Racine, *Andromaque.*

(*Roi* et *père, -reux* et *fils* conservent leurs temps forts, parce qu'ils sont séparés par des silences.)

Temps fort entravés. — I. S'il n'y a pas de silence entre deux temps forts possibles, l'un d'eux s'efface; c'est d'ordinaire le premier : le mot devient proclitique devant le mot suivant. Dans :

L'obscurité | vaut mieux | que tant | de renommé | e
Corneille, *Horace.*

le verbe *vaut* est proclitique devant *mieux,* quoiqu'il dût porter, en principe, un temps fort. On dirait inversement, avec *mieux* proclitique :

Mieux vaut | l'obscurité | .....

On dira de même : un bon chien | ...; mais : un chien noir | ... le blanc | peuplier | ... mais : le peuplier

1. En réalité, ils le peuvent, au prix d'un effort exceptionnel de la voix et d'une impression peu agréable, dure à l'oreille. C'est ainsi que, dans certaines danses provinciales, des ritournelles s'accompagnent de deux coups de talon égaux, martelés sur le plancher. Voir plus loin. M. Braunschwig (*Le Sentiment du Beau,* p. 91) a bien vu que la rencontre de deux temps forts consécutifs serait dure et (p. 92) qu'un intervalle de silence permet aux deux temps de subsister.

blanc | ... Les vers suivants montrent bien l'automatisme de cet effacement du premier temps fort devant le second.

Rien | ne me verra plus | , je ne verrai | plus rien | .
V. Hugo, *La conscience.*

Verra qui serait frappé sur *ra,* en principe, s'efface devant *plus;* mais, à la fin du vers, *plus* s'efface à son tour devant *rien,* et *verrai,* n'étant plus entravé, reprend son temps fort.

Le vrai Dieu, | le Dieu fort | , est le Dieu | des idé | es.
Vigny, *La bouteille à la mer.*

Dans la 2e mesure, le temps fort de *Dieu* s'est effacé; mais, n'étant pas entravé, il subsiste à la 1re et à la 3e mesures. Dans la 1re, *vrai* est *entravé*[1].

Dans le vers :

Et cherchant le mystère au fond du grand bois sombre
Baudelaire, *Le chien mort.*

sombre étant frappé (rime), *bois* est entravé, et *grand,* désentravé, revendique aussitôt un temps (second).

II. C'est au contraire le second temps qui disparaît (en pareil cas de deux temps forts immédiatement possibles), s'il fait partie d'un groupe où il n'est pas le plus accentué. Ainsi, tandis qu'on scanderait :

Il tint | conseil | et dit | : .....

Les accents toniques non rythmiques, signalés par M. Grammont *Le Vers français*) et M. Braunschwig (*Le sentiment du beau*) sont illusoires. Ce sont ou des temps forts entravés ou des temps seconds ou troisièmes, arbitrairement supprimés par ces auteurs. Autrement dit, ils appellent accents toniques les syllabes qui pouvant, en principe, porter un temps fort, en sont privés, soit arbitrairement par eux-mêmes (temps seconds ou troisièmes), soit par l'usage de la langue (temps entravés).

Le phénomène de l'entrave n'est du reste pas spécial au français. Dans le vers de *Childe Harold :*

Lake Leman woos me with its cristal face,

Lake est entravé.

(*tint,* n'étant pas entravé, garde son accent rythmique) — on dira :

Le lion | tint conseil | et dit | : Mes chers | amis | .

LA FONTAINE, *Les animaux malades.*

Dans le groupe : *tint conseil,* le plus fort temps est sur *-seil,* non sur *tint,* parce que *conseil* est le dernier mot du groupe. Il s'ensuit que *tint* deviendra proclitique, s'il se trouve en conflit avec un autre temps fort important *qui le précède immédiatement,* comme ci-dessus : *lion* | *tint*... On voit que *tint,* dans l'exemple précédent, ne s'entrave si facilement que parce que *tint conseil* peut être considéré comme un mot unique.

Il importe de se familiariser avec ces escamotages, qui sont courants dans la langue française, non seulement dans les vers, mais aussi bien en prose. A cet effet, j'ai réuni ci-dessous un choix varié d'exemples, qui seront autant d'exercices d'application.

En règle générale, dans les cas douteux, marquer le temps fort de telle sorte que soient réunis les mots qui font un tout, un groupe naturel, car la rythmique est la servante de la sémantique. (Les exemples sont empruntés aux *Fables* de La Fontaine.)

Je voudrais bien | savoir, dit-elle, quelle loi...

VII, 16.

(*bien* se rattache à *voudrais,* non à *savoir;* (voud)*rais* est entravé par *bien*).

Vous n'auriez pas tant | à souffrir

I, 22.

(dans *vous n'auriez pas,* en général, le temps fort est sur *pas, auriez* est entravé. Ici, au contraire, *tant* étant frappé, *pas* est entravé et *auriez* peut prendre un temps second ou troisième).

Aussi bien qu'ell|e je porte

VII, 17.

C'est au contraire le deuxième temps qui s'entrave dans :

Du lion qu'il rend | presque fou.

II, 9.

(*presque* détermine *fou*).

S'en revint | faire le coquet.

VII, 13.

(*faire le coquet* est assimilable à un seul verbe).

Mais il est des cas où ni l'un ni l'autre des deux temps consécutifs ne veut céder le pas, chacun restant sur sa position. L'esprit, pour une raison de sémantique, détache, espace, si peu que ce soit, les deux mots, dont chacun garde ainsi toute son importance :

Quand l'eau | ... courb | e un bâton, ma raison le redresse.

VII, 18.

(le vers serait malaisément intelligible, si l'on supprimait l'un des deux temps ou, du moins, si l'on prononçait *l'eau courbe* sans arrêt).

III. En pareil cas, les deux temps ne seraient plus *tout à fait* consécutifs, puisqu'un intervalle (très bref, il est vrai) se glisse entre eux : l'on retombe donc sur la règle générale, qui pose, en principe, que deux temps ne peuvent être immédiatement consécutifs. Mais, si l'on va au fond des choses, ne peut-on admettre plutôt que, dans des cas exceptionnels, deux temps forts peuvent être consécutifs, comme en musique, dans une mesure 2/4, où les deux temps seraient frappés, exceptionnellement, avec une égale intensité ? L'oreille répugne d'abord à cet effet rythmique, faute d'accoutumance, comme elle est choquée des dissonances, les premières fois qu'on les entend ; mais par la suite, elle s'en délecte, exceptionnellement. La même observation s'applique aux vers romantiques qui escamotent le temps fort de la sixième syllabe dans l'alexandrin. Que de haros cette coupe, dite du trimètre romantique, n'a-t-elle pas soulevés dans les premiers

temps! Puis on s'y fit; puis on y prit même plaisir, pourvu que cette dissymétrie rythmique restât exceptionnelle.

Le cas de beaucoup le plus fréquent s'observe entre le temps fort fixe intérieur et la syllabe suivante, soit, pour l'alexandrin, entre la 6e et la 7e syllabes. On sait que ces temps fixes intérieurs étaient, à l'origine, assimilés aux fins de vers et pouvaient, en conséquence, supporter une syllabe muette supplémentaire, non comptée, comme il arrive à la fin des vers, quand la rime est féminine, — et ce fut ainsi jusqu'au milieu du XVIe siècle. C'est dire qu'il se trouvait là une très forte césure, une coupure, une interruption du rythme.

Treize vers de *La bouteille à la mer*, de Vigny, sont ainsi coupés :

Quand (|) un grav|e marin|.. voit | que le vent | l'emport|e
Et que les mâts | brisés | .. pen | dent tous | sur le pont|.
La nuit tomb | e et le brick|.. court | aux rocs | indiens| .....

Dix fois sur treize, dans ce poème, c'est le verbe qui se trouve ainsi détaché à la 7e syllabe [1].

La seconde place où l'on observe ce fait est à la fin des vers :

Je méprisais | l'insect | e et je me trouvais|.. grand|.
LAMARTINE, *L'infini dans les cieux.*

On s'endormait | dix mill | e, on se réveillait|.. cent|.
V. HUGO, *L'expiation.*

(Dans ces exemples, c'est un attribut qui est ainsi détaché.)

Enfin l'on trouve de ces cas à d'autres places dans les vers, et d'abord aux syllabes 5-6 de l'alexandrin, surtout

1. Cette coupe est classique :
Je ne dois | qu'à moi seul |.. tout|e ma renommé|e.
CORNEILLE, *Excuse à Ariste.*
Et comptez-vous | pour rien | .. Dieu | qui combat | pour nous ? |
RACINE, *Athalie.*

pour détacher l'attribut, comme on vient de le voir aux syllabes 11-12.

Je rendrai | mon sang | .. pur | , comm | e je l'ai reçu | .
CORNEILLE, *Le Cid.*

Nous nous pardonnons | .. tout, | et rien | aux autr | es homm | es.
LA FONTAINE, *Fables*, I, 7.

Le sang | de vos rois | .. cri | e et n'est point | écouté. |
RACINE, *Athalie.*

Ou l'adieu | du chasseur | , que l'écho | .. faibl | e.. accueill | e.
VIGNY, *Le Cor.*

Baudelaire affectionne ces coupes à la 5e syllabe et à l'avant-dernière ; aux autres places plus rarement.

A la 5e ;

Il est des parfums | frais comme des chairs d'enfants.
Correspondances.

Goya, cauhemar | plein de choses inconnues.
Les phares.

A la 11e :

Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant | rêve.
La chevelure.

Et de ses pieds palmés grattant le pavé | sec.
Le cygne.

Quand l'heure des voluptés | sonne [1].
A celle qui est trop gaie.

Aux autres places :

La Dent | dit : « Pense à ton devoir ».
L'avertisseur.

Tous | virent le signal et l'immense fumée.
Le calumet de paix.

1. Cf. de V. Hugo :

Cet être misérable et bas que l'effroi | suit.
Jean Huss.

Mais sa substance meurt pendant que son feu | crée.
L'âne.

Dira-t-on que V. Hugo et Baudelaire ne s'entendaient pas aux vers ?

(Il est vrai que, dans ce dernier vers, *tous* peut aussi s'entraver. Il ne sera frappé que si l'on veut insister sur ce mot. Je l'ai déjà dit : la rythmique est la servante de la sémantique.)

On trouve même des cas, très rares, de trois syllabes consécutives, dont chacune mériterait d'être relevée d'un temps fort, eu égard au sens :

Plus de pitié. Calchas | seul | règne, seul commande.

RACINE, *Iphigénie*. V, 3.

Loin que *seul* puisse être sacrifié, c'est au contraire ce mot qui, de par sa valeur sémantique, porte le temps le plus marqué des trois. Mais, on l'a vu, il faut un effort pour prononcer deux temps consécutifs ; à plus forte raison pour en marquer trois. Aussi y a-t-il intérêt, dans l'exemple ci-dessus, à distinguer ces trois temps par une variation mélodique et à prononcer *seul* sur une tonalité plus aiguë.

Autre exemple, de Vigny, dans *La bouteille à la mer :*

Sur la pierre des morts | croît | l'arbre de grandeur.

Est-il utile d'ajouter que, en semblable cas de deux (ou trois) temps consécutifs, ils ne sont pas nécessairement d'égale intensité ; il est même rare qu'il en soit ainsi et c'est ce qui adoucit la dureté (ou la surprise) de ces rencontres. Dans les exemples ci-dessus, de Baudelaire :

Il est des parfums, | frais | comme des chairs d'enfants...
Goya, cauchemar | plein | de choses inconnues...

les temps de (*par*)*fums*, (*cauche*)*mar*, sont bien plus marqués que ceux de *frais* et de *plein*, ces deux derniers mots étant rattachés par le sens à ceux qui les suivent, surtout *plein*, dont on peut même faire un temps troisième. C'est, au contraire, le second temps qui est le plus fort dans :

Le sang de vos rois | cri | e et n'est point écouté.

RACINE, *Athalie*.

Mais lequel des deux prime l'autre dans :

Sur le brick englouti | l'ond | e a pris son niveau ?

VIGNY, *La bouteille à la mer.*

TEMPS FORTS AUXILIAIRES. — Le rôle du temps fort étant d'introduire une variation dans une série de syllabes qui, sans lui, paraîtrait d'une plate monotonie, nous trouvons longues les mesures de 6, 5, parfois même de 4 syllabes portant un seul temps fort sur la finale. Il s'ensuit que nous sommes portés à frapper, en pareil cas, des temps supplémentaires. (Nous les appellerons *troisièmes*, vu leur faible valeur.)

Ces temps seront placés sur des mots relativement faibles, comme on l'a vu, quand on a rencontré des temps marqués (|), mais à condition qu'ils ne soient pas *entravés*.

Sombr|e comm(|)e ces rocs | au front | chargé | d'écum | es.
Après (|) le cri | de tous | chacun rêv | e en silenc | e.
Il peut (|) lever | au ciel | l'un de ses deux (|) bras nus |.
Et qu'avec (|) un flacon | il a vaincu | la mort |. [1]

VIGNY, *La bouteille à la mer.*

Il arrivera même que des temps forts auxiliaires pourront être battus *à l'intérieur* des mots ou des groupes de mots de 4, 5, 6 syllabes : ce sera possible dans les exemples suivants, tirés du même poème, qui contiendraient, sans cette ressource, des mesures de six syllabes :

Des constellations | des haut | es latitud | es.
O superstition | des amours | ineffab | es.
Un navir | e y passait | *majestueusement* |.
Lis | ce mot | sur les murs | : *Commémoration* |.

1. Maurice Grammont (p. 24 et 43) admet la réalité de ces temps forts auxiliaires, ainsi que de ceux dont il va être question. Ils ne sont pas propres aux vers français :

Der alte Barbarossa,
Der Kaiser Friederich...
UHLAND.

Le rythme iambique de ces vers crée deux temps auxiliaires sur deux syllabes non entravées, qui ne sont pas frappées dans le langage ordinaire.

Il s'agit de connaître sur quelles syllabes devront être battus, en pareils cas, ces temps forts auxiliaires, à l'intérieur des mots ou des groupes de mots de cette longueur, en l'absence de toute raison sémantique.

Les syllabes qui possèdent, entre toutes, le privilège de développer devant elles un temps fort relatif sont celles en *e* muet (non prononcé en prose) ou semi-muet, surtout si cet *e* est précédé de deux ou trois consonnes. Il résulte de ce voisinage un déséquilibre entre la brièveté de cet *e* et la syllabe précédente, et davantage encore si celle-ci est grevée de deux ou trois articulations. Ex. : je parl*e*rai, ajust*e*ment, mystérieus*e*ment.

Même observation pour les voyelles *i*, *u*, quand elles seraient prononcées en prose très brèves ou semi-voyelles et qu'elles sont comptées comme syllabes dans les vers (diérèse), ou même quand elles font simplement hiatus devant une autre voyelle... Ex. : génér*a*tion, sangl*i*er, rapatr*i*er, silenc*i*eux, majest*u*eux.

Il sera donc possible de battre dans le même mot deux temps relatifs, quand les deux cas précédents se juxtaposent. Ex. : majest(|)ueus(|)ement [1].

Voici quelques vers où l'on *peut* frapper des temps supplémentaires intérieurs :

Pars | courageus(|)ement |, laiss | e tout | es les vill | es.
VIGNY, *La maison du berger.*

Font | sur les toits | tremblants | bondir l'émo(|)tion |.
C'est notr(|)e gloir | e à tous |, penseurs | labor(|)ieux.
Dit | es en sour(|)iant |, comm(|)e ce capitain | e.
VIGNY, *La bouteille à la mer.*

Madam | e allégu(|)era | qu'elle mont | e en berlin | e.
MUSSET, *Namouna.*

A l'ombr | e du smilax | et du peupl(|)ier blanc |.
MUSSET, *Loi sur la presse.*

Bien que les alexandrins classiques contiennent plus

1. Si l'on veut rendre l'effet voulu par Vigny dans le vers précité, dire ce mot avec lenteur, en marquant à peine les temps re latifs : la progresson du navire est lente et sans à-coups..

de mesures ternaires que de binaires, le français est enclin au rythme binaire à l'intérieur des mots ou groupes de 4, 5, 6, syllabes, en partant de l'accent rythmique normal de la fin. Ce n'est pas une loi, mais une tendance. En dehors des cas justifiés, comme il vient d'être dit, on ne s'y laissera aller qu'avec clairvoyance, en veillant à ce que le temps auxiliaire tombe toujours sur une syllabe bien pleine, qui se prête à la surcharge. A multiplier ces temps supplémentaires, on aboutirait à un rythme monotone et sautillant du plus disgracieux effet. On se souviendra que le vers français aime la variété rythmique, qu'il a reconquise depuis A. Chénier. C'est en s'inspirant de ces principes qu'on scandera :

O superstition des amours ineffables,

plutôt ainsi : O superst(|)ition | .....
que de la manière suivante : O supersti(|)tion | .....

Trésor de la pensée et de l'exp(|)érience.
Quel est cet élixir noir et myst(|)érieux.

VIGNY, *La bouteille à la mer.*

On hésite parfois sur la place de ce temps de soutien. Où le marquer dans :

Nabuchodonosor qui régnait dans Assur?

V. HUGO, *Légende des siècles, Les lions.*

Des constellations des hautes latitudes.
Lis ce mot sur les murs : *Commémoration.*

VIGNY, *La bouteille à la mer.*

Il n'y a pas de raison de scander : Nabu | chodo | nosor | ... plutôt que : Nabucho | donosor | ... Nabuchodo | nosor | ... Nabu | chodonosor | ... Na | buchodonosor | . Je ne marquerais qu'un seul temps, celui de la fin : Nabuchodonosor | , pour la rareté du fait.

Dans le 2e exemple, on scandera naturellement, si l'on fait sentir des temps auxiliaires :

Des const | ellat | ions | | .....

Le dernier vers pourra se scander : Comm | émora | tion... à cause des deux *m* et parce que les syllabes initiales se détachent un peu plus nettement, et non : Commé | mora | tion. On scandera :

Sous les orang(|)ers d'or | la Méditerr(|)ané | e
COPPÉE (Sonnet).

(4 + 2 + 4 + 2, symétriques).

La fonction du rythme étant d'éviter la monotonie du débit, il serait peu judicieux de le faire servir à créer de la monotonie. Ce serait, d'ailleurs, un contre-sens rythmique que de marquer trop fort ces temps auxiliaires; ils ne devront leur charme qu'à leur discrétion, à leur demi-teinte, parmi les temps premiers et seconds, et l'on fera sagement de ne pas les prodiguer : quand un alexandrin possède ses quatre temps, deux par hémistiche, il est suffisamment pourvu.

REMARQUE. — Le propre de ces temps supplémentaires est de s'entraver avec une extrême facilité s'ils commencent un mot. On dira :

Que tous(|) ces orn(|)ements | , que ces voil | es me pès | ent !

avec temps auxiliaires possibles sur *tous* et sur *orn*, mais :

Que ces vains | ornements | , que ces voiles me pès | ent !
RACINE, *Phèdre*.

(*orn* entravé).

Voici maintenant des exemples où l'on peut battre de même des temps auxiliaires sur des mots qui sont le plus souvent proclitiques, si l'on veut éviter de longues suites de syllabes non rythmées :

Je ne me(|) soutiens plus | , mes forc | es m'abandonn | ent.
Réservez-vous | ce prix | à ma(|) fidélité | ?
Et que (|) la vérité | ... pass | e la renommé | e !
RACINE, *Phèdre*.

Plus rar | e que la perl | e et que (|) le diamant | .
VIGNY, *La bouteille à la mer*.

(Remarquer dans ce dernier vers la différence de traitement des deux *que*. Le premier *que* est proclitique, comme d'ordinaire ; si le second ne l'est pas, c'est qu'on sent le besoin de soutenir le rythme dans le second hémistiche, qui, autrement, n'aurait qu'un seul temps fort. Le même phénomène s'observe en prose, quand on veut éviter qu'un certain nombre de syllabes atones se suivent sans variation : *Je ne te le dis pas* prendra un temps fort sur *te*, afin d'éviter une suite de quatre *e* non accentués. On prononce : Je n' te | l' dis pas | .

Malgré tous les efforts dépensés par M. Grammont (*Le vers français*) et M. Braunschwig. (*Le sentiment du beau*) à étayer leur thèse de la valeur sémantique intrinsèque des rythmes, le rythme d'un vers quelconque, tel qu'il est constitué par ses mesures, binaires, ternaires, complexes, symétriques ou non, est par lui-même inexpressif. C'est un cadre vide, apte à recevoir tous les tableaux. Ce qui le marque de son caractère, ce qui met en branle notre si riche faculté d'imagination. en un mot, ce qui est suggestif, ce sont avant tout les mots expressifs de ce vers et du contexte, le sentiment qui l'anime, le mouvement de la phrase. Quant aux coupes diverses (par exemple la coupe à la onzième syllabe), aux rejets et à tous les effets de rythme en général, ils servent à tout usage. On observe donc, à ce point de vue, une différence essentielle entre la musique et la poésie. « En musique, c'est le rythme qui donne le mouvement; en poésie, c'est l'idée. C'est elle qui impose son allure au rythme, c'est elle qui porte le vers, non le vers qui la porte. » (J. Combarieu, p. 239.)

Le rythme :

—, | — — —, | — —, | — —, | — — | —,— |

ne dira, par lui-même, absolument rien à l'esprit, sinon qu'un vers construit sur ce type sera coupé de cinq virgules et que le dernier mot sera monosyllabique, avec une finale demi-muette devant lui. Ce pourra être :

Puis, gambadons, chantons, buvons, mes frères, sec !

vers qui n'a rien de lugubre, ou bien :

Et, pas à pas, Roland, sanglant, terrible, las.
V. Hugo, *Le petit roi de Galice.*

Le premier vers est sautillant, le second traînant.

L'alexandrin anapestique (3 + 3 + 3 + 3) passe, à juste titre, pour éminemment capable de rendre le galop ou, en général, le mouvement. Mais le même vers est tout aussi apte (en puissance, comme dirait prudemment M. Grammont) à traduire la marche lente — ou l'immobilité absolue.

Racine introduit sa Phèdre sur un rythme anapestique :

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent !
Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,
A pris soin, sur mon front, d'assembler mes cheveux ?
Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire !

A part le premier hémistiche du second vers (4 + 2), rien que des anapestes. Dira-t-on que ce passage est animé? Non, Phèdre n'est qu'abattue (c'est le sens de : *afflige*) ; le contexte le prouve :

Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne...
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.

(Elle s'assied.)

On expliquera que ces anapestes traduisent l'agitation de son âme? Mais le vers de Racine use des anapestes en toutes circonstances et dans les passages les plus calmes, par exemple au début de *Phèdre* et d'*Athalie*.

Quand donc l'alexandrin anapestique pourra-t-il rendre le rythme d'un mouvement? Quand l'idée poétique et les mots le suggérant, la voix humaine s'accommodera à cette suggestion et à ce rythme. La voix est un merveilleux organe, capable d'exprimer toutes les intentions du poète, même d'y ajouter, si elle est maniée par un grand artiste scénique où l'un de ces parfaits lecteurs, tel que fut Legouvé (*L'Art de la lecture*). On dira sur un rythme de galop, comme il convient :

Se ruer des galops de moutons et de bœufs.
V. Hugo, *Les lions.*

mais ce serait un contre-sens ridicule de dire de même ces vers de mesures identiques :

Tu gagnais à pas lents la maison solitaire
MUSSET, *La coupe et les lèvres.*

Lui, gagnant à pas lents une roche élevée
MUSSET, *Nuit de mai.*

Mais, dira-t-on, dans ces derniers vers, il est toujours question, sinon de galop, du moins de mouvement, de mouvement régulier, et c'est ce qui motive l'emploi de ce rythme. Passons donc à la contre-épreu :ve

Il était généreux, quoiqu'il fût économe...
Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles...
V. HUGO, *Booz endormi.*

Il se croise les bras dans un calme profond.
VINGY, *La bouteille à la mer.*

Où y a-t-il trace de « mouvement » dans ces vers, complètement anapestiques? Et encore :

On voyait des clairons à leur poste gelés...
Boulets, mitraille, obus, mêlés aux flocons blancs,
Pleuvaient; les grenadiers, surpris d'être tremblants,
Marchaient pensifs, la glace à leur moustache grise.
V. HUGO, *L'expiation.*

Le premier vers, tout en anapestes, peint l'immobilité cadavérique, la rigidité de la glace! Les vers suivants, qui expriment des mouvements, ne contiennent aucun anapeste!

On pourra faire une expérience analogue, par exemple sur tous les alexandrins brisés, par un brusque arrêt de la phrase et du rythme, à la onzième syllabe, ou à la dixième, ou à d'autres places. Certes, ces coupes anormales, comme les rejets, font toujours leur effet, propre et intrinsèque, de mise en relief d'un mot et d'une idée par le choc de la césure inattendue. C'est là l'effet purement rythmique. Exemple, tiré des *Eléphants* de Leconte de Lisle :

Celui_qui_tient_la tête est *un vieux chef.* — Son corps...

S'il s'y ajoute autre chose, c'est-à-dire un effet sémantique particulier, ce sera dans les conditions les plus diverses et l'effet d'expression variera suivant le contexte, qui le suggère. Ce pourra être la simple antithèse :

> Que vous vous mariez pour vous, non pas pour lui.
>
> MOLIÈRE, *Tartufe*.

> Et Dieu ? — Tel est le siècle : ils n'y pensèrent pas.
>
> VIGNY, *Les amants de Montmorency*.

— la confiance héroïque en soi-même, encore antithétique :

> Dans un si grand revers, que vous reste-t-il ? — Moi !
>
> CORNEILLE, *Médée*.

— l'admiration, encore antithétique :

> Je ne sais si c'est mal, tout cela ; mais c'est beau !
>
> VIGNY, *Paris*.

— la protestation obstinée :

> La voix qui dit : malheur ! la bouche qui dit : Non !
>
> V. HUGO, *Ultima verba*.

— la tendresse et la joie reconnaissante :

> Je le reconnus bien et je lui dis : Ma fille... !
>
> VIGNY, *La Sérieuse*.

— l'effroi :

> Marchent l'une sur l'autre et se mêlent : Horreur !
>
> V. HUGO, *Sedan*.

— un appel, nuancé d'un regret douloureux :

> Je ne reverrai plus ta rive qui me tente,
> France !
>
> V. HUGO, *Ultima verba*.

— la petitesse et l'isolement :

> Seule dans l'Océan, seule toujours ! — Perdue...
>
> VIGNY, *La bouteille à la mer*.

Il est facile de constater que tous ces effets, qui se juxtaposent au pur effet rythmique, toujours identique à lui-même, sont aussi variés que possible, parce qu'ils sont suggérés par le contexte.

Tout rythme est donc protéique; aucun n'est spécialement propre, par lui-même, à exprimer telle ou telle idée, tel ou tel sentiment déterminé.

Faisons une dernière expérience, en continuant d'examiner le même problème, mais d'un autre biais.

Il est un autre effet rythmique, intéressant aussi, mais plus délicat à saisir. Il *peut* de même servir, dans tous les cas, à mettre en valeur un mot, donc une idée, quel que soit le contexte.

Quand une mesure commence par un *e* semi-muet, final d'un mot, la syllabe précédente, qui est nécessairement, sauf exceptions, un temps fort et jouit déjà, de ce fait, d'une sonorité privilégiée, se trouve encore avantagée par l'effacement de la semi-muette consécutive, qui la prolonge :

Les *prêtres* ne pouvaient suffire aux sacrifices.

RACINE, *Athalie*.

Ce déséquilibre est produit par le contraste, comme quand, dans la rue, nous voyons un homme de belle stature accompagnant un pygmée. Cet effet rythmique est d'autant plus sensible que ces mesures sont plus rares. A la fin des vers, les rimes féminines et les masculines sont en nombre égal dans les vers classiques, mis à part certains poèmes strophiques, où les féminines peuvent l'emporter. A l'intérieur des vers, les mots à désinences féminines sont beaucoup plus rares. Dans les vingt premiers vers d'*Athalie,* pris à titre d'exemple, on ne trouve que neuf de ces temps forts intérieurs suivis d'une semi-muette (disons, pour abréger : temps féminins) contre cinquante-cinq temps masculins, dont dix féminins masculinisés par élision :

Les prêtres ne pouvaient *suffir*(*e*) aux sacrifices.

Ce rapport de 1/6 s'élève à 1/3 dans les vingt premiers

vers de *Phèdre*. Il sera porté jusqu'à 3/5 chez certains poètes qui affectionnent une ligne plus souple. Par exemple, chez Baudelaire, dans les vingt premiers vers de *Femmes damnées,* et dans un certain nombre de ses poèmes. Mais les temps masculins intérieurs l'emportent toujours chez nos poètes par le nombre. Dans le *Reniement de saint Pierre,* du même poète, le rapport n'est plus que de 1/9!

Il s'en suit de cette disproportion, de cette rareté relative des temps féminins, qu'ils ont une valeur rythmique accrue, et cela en proportion de leur fréquence accidentelle.

Souvent aucun effet sémantique ne s'ajoute à l'effet rythmique, par exemple dans le vers précité d'*Athalie* et dans :

> Lorsque la troisième heure aux prières rappelle... ;
> (*Ibid.*)

mais ces mots dont l'accent rythmique est, comme je l'ai dit, doublement privilégié, se prêtent fort bien à tous les effets d'expression que le texte invite à leur superposer : l'emphase simple : la fameuse journée (*ibid.*) ;
le mépris :

> Le reste pour son Dieu montre un oubli fatal ;
> (*Ibid.*)

l'indignations candalisée (et antithétique dans le troisième vers) :

> L'audace d'une femme. . . . . .
> Ou même, s'empressant aux autels de Baal...
> Et blasphème le nom qu'ont invoqué leurs pères.
> (*Ibid.*)

Tout autre morceau se prêterait à des constatations analogues.

Dans les vers :

> La mélodie encor quelques instants se traîne...
> Puis tremble, puis expire, et la voix qui chantait
> S'éteint, comme un oiseau se *pose ;* tout se tait.
> V. Hugo, *Eviradnus.*

le temps féminin (*pose*), en coupe anormale, cumule l'effet rythmique et l'effet sémantique : effet rythmique par césure imprévue et temps féminin; sémantique, parce que la césure rend bien l'arrêt brusque du vol[1], tandis que le temps féminin semble imiter le fléchissement du corps de l'oiseau, quand il touche le sol. Mais la coupe, absolument identique : *Puis tremble...* vise un effet tout différent.

Dans :

> Vautré dans le bonheur où ses seuls appétits
> Mang*ent* . . . . . .
>
> MALLARMÉ, *Les fenêtres.*

la coupe insolite et féminine donne au mot : *mangent* un sens emphatique d'action prolongée — et dégoûtante, idée annexe suggérée par le contexte.

Dans :

> Qu'elle était bell*e*, ma frégate...!
>
> VIGNY, *La frégate La Sérieuse.*

insistance encore, mais admirative.

Quand, par exception, un vers isolé, mais surtout plusieurs vers de suite contiennent une proportion anormale de ces temps féminins, on est porté à éprouver comme un effet d'ondulation. Les temps forts peuvent être comparés aux cahots imprimés au caisson d'une voiture roulant sur une route où des traverses auraient été disposées par intervalles. Si la voiture est bien suspendue, le cahot sera élastique, rebondissant; si elle est dépourvue de ressorts, le cahot sera plus bref, sec, dur. Le temps masculin est le cahot sec, le temps féminin le cahot élastique. Or plusieurs secousses de cette dernière sorte suggèrent l'idée d'une ligne onduleuse.

1. Si l'on n'est pas convaincu par la distinction que je fais plus loin entre les temps « secs » et les temps « élastiques », on comparera, dans ce passage, les deux césures : *s'éteint*, *se pose*. Cette dernière rappelle la césure trochaïque des Grecs et des Latins.

Quand le texte s'y prête, l'effet est merveilleux. Dans le poème de Leconte de Lisle : *Nox* (*P. antiques*), la fréquence notable des temps féminins concourt d'abord à suggérer une molle ondulation, un bercement, dans l'assoupissement de la Nature :

> Sur la pente des monts les brises apaisées
> Inclinent au sommeil les arbres onduleux...

Puis le même rythme traduit la mélancolie ouatée du soir, idée voisine de la précédente :

> Une molle vapeur efface les chemins,
> La lune tristement baigne les noirs feuillages.

Plus loin, le même rythme encore accompagne les grandes voix de la Nature, idée toute différente :

> Mais sur le sable au loin chante la mer divine
> Et des hautes forêts gémit la grande voix.

Enfin, nous trouvons ce vers où le poète use du même rythme pour exprimer les élans de l'âme pénétrée d'un sentiment religieux :

> Montez, saintes rumeurs, paroles surhumaines!

L'exemple suivant suggère encore une idée d'ondulation grâce au mot expressif : *tremble :*

> Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi!
>
> RACINE, *Athalie.*

Effet rythmique suggéré : onde très forte sur *tremble,* onde faible sur *elle;* puis, coup sur coup, deux ondes fortes sur *fille* et *digne.* C'est bien comme un diagramme de tremblement prolongé, irrégulier, avec reprise sur *fille.* (Quatre temps féminins dans ce vers.)

Il n'est pas douteux que la combinaison des temps féminins avec une coupe anormale ne contribue à renforcer l'effet de *houle* du vers suivant :

> Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!
>
> BAUDELAIRE, *La chevelure.*

Dans la *Frégate la Sérieuse,* de Vigny, plusieurs passages de la *Traversée* font coïncider l'effet sémantique

de balancement avec l'effet rythmique de suspension élastique, dû aux temps féminins :

IV. Sa voilure toute blanche
Comme un sein gonflé se penche ;
Chaque mât, comme une branche,
Touche la vague en pliant.
. . . . . .
V. Avec sa démarche leste,
Elle glisse et prend le vent.
. . . . . .
Elle part comme un dauphin.
VI. Comme un dauphin elle saute,
Elle plonge comme lui.

Ce sont là cadences imitatives de mouvements, analogues aux harmonies imitatives des sons ; les unes comme les autres, ces coïncidences ne peuven faire plaisir, même être supportables, qu'à condition d'être passagères. Il n'en est pas de même du rythme propre, intrinsèque, de la strophe, et précisément parce qu'il ne vise pas, en général un effet sémantique particulier[1] : ici l'effet rythmique se suffit à lui-même et il s'accroît par la répétition, à moins de se prolonger à l'excès. Toute strophe, en effet, produit d'elle-même, quelle que soit l'idée qu'elle véhicule, un effet de balancement : c'est sa caractéristique, on pourrait presque ajouter : sa raison d'être : on dirait d'une figure de quadrille. Le nom de *strophe* ne signifie-t-il pas : mouvement tournant, « période », évolution? Or, il est tout à fait remarquable que le développement naturel de la strophe a tendu chez nous, comme d'instinct, à la cadence ondulante, par la multiplication des rimes féminines. Soit la strophe, déjà assez complexe, de huit vers, dont le premier quatrain serait à rimes croisées et le second à rimes embrassées. Les deux « genres » de rimes y sont à égalité. Puis on inséra entre les deux quatrains deux vers à rimes plates, féminines, en tout dix vers. Telle

1. Dans le même poème, aux strophes XI et XII, quand le capitaine raconte son histoire et l'autorité absolue qu'il exerce à son bord, d'où provient le balancement, sinon du rythme propre de la strophe, exclusivement?

est la strophe de J.-B. Rousseau dans son *Ode à la Fortune* et de Lefranc de Pompignan dans l'*Ode sur la mort de J.-B. Rousseau* (6 rimes féminines sur 10).

Ce n'était pas encore assez. Les deux vers à rimes féminines médianes ainsi ajoutés se trissèrent par l'adjonction d'un autre vers, de même rime féminine, pendant que les deux vers à rimes féminines embrassées du dernier quatrain s'adjoignaient aussi un troisième vers, homorime : en tout, douze vers, dont huit à rimes féminines! Telle est la strophe de Vigny, dans *la Traversée* (*La Frégate la Sérieuse*); de V. Hugo, dans : *Oh! Paris est la cité mère* (*A l'Arc de Triomphe*).

On trouve même des strophes plus complexes encore; par exemple dans l'*Hymne du matin*, de Lamartine, ce n'est plus trois rimes féminines qui frappent à coups redoublés notre oreille au centre de la strophe, mais quatre :

. . . . . .
L'air frémit, l'épi frissonne,
L'insecte au soleil bourdonne,
L'airain pieux qui résonne
Rappelle au Dieu qui le donne
. . . . . .

(Soit 9 rimes féminines sur 13.)

Ce progrès est frappant, surtout si l'on se rappelle la rareté (relative et toute générale) des rimes féminines à l'intérieur des vers.

On remarquera encore que cette prédominance des rimes féminines ne s'observe pas seulement dans ces amples strophes de dix et de douze vers. Si les deux genres de rimes sont à égalité dans les stances de Musset (*A la Malibran, Namouna*), les rimes féminines l'emportent dans la strophe de cinq vers (3 rimes féminines) de la *Fiancée du Timbalier* (*Odes et Ballades*), de *Fantômes* (*Orientales*), — dans la strophe de six vers (4 rimes féminines) de *Pour les pauvres* (*Feuilles d'Automne*), de l'*Hymne aux morts du Panthéon* et de *A l'Arc de Triomphe* (début) (*Chants du Crépuscule*), de la *Tristesse*

d'Olympio (*les Rayons et les Ombres*), au début, ainsi que dans le poème *A M. Félix Guillemardet*, de Lamartine (*Recueillements poétiques*); — enfin dans la strophe de sept vers (4 rimes féminines) de la *Maison du Berger*, de *La bouteille à la mer*, de *l'Esprit pur*, chez Vigny.

Subsidiairement, ces grandes strophes de rimes en majorité féminines sont encore friandes, à l'occasion, de balancement rythmique par les temps féminins à l'intérieur même des vers. C'est l'effet produit, par exemple, par cette strophe de *La Vigne et la Maison* (Lamartine) :

Leur gazouillement sur les dalle*s*
Couvert*es* de duvets flottants
Est la seul*e* voix de ces salle*s*,
Pleine*s* des silence*s* du temps.
De la solitair*e* demeure
Une ombr*e* lourd*e* d'heure en heur*e*
Se détach*e* sur le gazon :
Et cette ombr*e*, couchée et mort*e*,
Est la seul*e* chos*e* qui sort*e*
Tout le jour de cett*e* maison!

S'il est, chez tous nos poètes, une strophe rythmiquement balancée, c'est bien celle-là. — Aucune idée de balancement dans le texte!

S'il en était encore besoin, une autre preuve de la multiple valeur expressive d'un même rythme en fonction des idées exprimées pourrait être fournie par l'effet de rythme connu sous le nom d'hexamètre spondaïque.

On sait qu'au 5e pied de l'hexamètre dactylique grec et latin un pied spondaïque (deux longues) peut exceptionnellement se substituer au dactyle fondamental (une longue et deux brèves) — et, en ce cas, pour accentuer l'effet de surprise, grâce au contraste, le pied précédent (le 4e) est un dactyle. Les coupes anormales de nos alexandrins n'ont pas d'autre raison d'être générale, on l'a vu, que cet effet de surprise.

Or, comme celles-ci, le 5e pied spondaïque peut servir, par suggestion contagieuse de l'idée, aux effets les plus divers, même contradictoires, ou bien encore l'effet

rythmique de surprise ne se teinte accessoirement d'aucune valeur expressive définie.

Dans la IVe églogue de Virgile, le vocatif du vers 49 : *magnum Jovis incrementum* (glorieux rejeton de Jupiter) se rehausse de solennité emphatique, due aux deux premiers mots.

Au chant II de l'*Enéide,* le vers 68 : *Phrygia agmina circumspexit* suggère la lenteur d'un regard promené circulairement sur l'assistance.

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, I, 14 :

. . . . . nec brachia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite.

on croit sentir l'arrêt d'un effort d'allongement des bras, suggéré par le contexte.

Au vers 600 du chant I de l'*Iliade,* la finale spondaïque met en relief la claudication ridicule d'Héphæstos parmi l'auguste assemblée de l'Olympe. Nous sommes loin de la solennité du premier exemple cité ci-dessus !

Catulle abuse de cet effet de rythme. Le même mot que ci-dessus (*Amphitriten*), dans l'Epithalame de Thétis (poème LXIV) ne produit aucun effet sémantique défini, vers 11. Il en est de même de *compellabo* (v. 24), *Larisaea* (36), *innuptarum* (78), *Minotauro* (79), *vexarentur* et *portarentur* (80-83)..... Mais au vers 67 :

Ipsius ante pedes fluctus salis adludebant,

est-il un seul lecteur qui ne voie les petits jeux de la vague roulant, puis échouant sur le sable du rivage les parures légères qu'Ariane a rejetées à ses pieds ?

Pour conclure cet exposé, je crois avoir suffisamment démontré que le rythme poétique n'est pas nécessairement lié à l'expression de l'idée : un même rythme se plie à des effets divers, ou contraires, comme il peut ne suggérer aucun effet sémantique déterminé. Il ne devient expressif que grâce à notre imagination complaisante, sollicitée par le contexte. Et l'expression même varie au gré de celui-ci, à moins qu'il ne décèle aucune intention appréciable.

D'autre part, si l'on veut bien se rappeler que les temps forts des vers français sont d'intensité très inégale, variable à l'infini, que même leur nombre et leurs places sont également variables, on se rendra compte que le rythme poétique est assez différent du rythme musical. J'en suis bien fâché pour nos modernes théoriciens et poètes, qui s'efforcent d'assimiler la poésie à la musique et de nous en faire accroire; mais on ne peut fermer les yeux à l'évidence.

I

SONORITÉ, FLUIDITÉ.

Les battements d'un tambour peuvent bien rythmer et comme dessiner le schéma de certains airs simples; mais les sons dont ils frappent l'oreille sont d'une sorte unique, ne se distinguant que par leur intensité relative. Au contraire, la voix humaine est capable de produire des sons variables, non seulement d'intensité, mais encore de hauteur et de timbre. Elle pourra ainsi émettre des sons échelonnés du grave à l'aigu et, en outre, différemment colorés, s'il est permis d'emprunter cette métaphore à la vision : les voyelles sont les nuances de timbre de la voix humaine. Enfin, elle est encore capable de faire entendre en même temps que les voyelles, soit avant, soit après, soit à la fois avant et après, des bruits divers issus des diverses régions de l'appareil vocal par explosion, frottement ou vibration : ce sont les consonnes. Voyelles et consonnes se prêtent à mille combinaisons. Grâce à ces diverses possibilités de hauteur, de timbre, d'articulation, le clavier de la voix humaine est donc très étendu.

Les voyelles frappent l'air, et nos oreilles, de quatre manières différentes, correspondant, du côté des organes vocaux, à quatre modes d'émission, et, à l'extérieur, à quatre degrés de sonorité.

1° La voyelle isolée vibre seule, sans consonance devant ni après. C'est le cas de quelques interjections, soit bien détachées (Oh! — Ah!), soit en position d'hiatus (Ohé!

— ô Isaïe); c'est encore le cas de certaines voyelles en semblable position : *a*érien; *E*aque; *ay*ons; *I*onie, Sinaï; *o*asis; chat-*hu*ant.

Ces cas sont rares, car la plupart des mots précédents sont susceptibles d'être affectés d'une consonne sur l'initiale : fil aérien, d'Eaque, l'Ionie, l'oasis, — ou sur la finale : le Sinaï dressait...

2° La voyelle est projetée au dehors par une ou plusieurs consonnes antérieures. L'émission est brusque, plus ou moins, suivant que ces consonnes sont instantanées (occlusives, explosives : k, g, gn; t, d, n; p, b, m) ou semi-instantanées (fricatives, constrictives : ch, j; s, z; f, v), ou vibrantes (r, l). Cette brusquerie de l'émission nécessite au préalable une tension des organes vocaux qui, par la détente, donne à la syllabe une sonorité (et une portée) plus grande : Bah! Fi! Feu! Vlan!

3° Le même phénomène peut se produire, non plus au début, mais à la fin de l'émission : art, or, aile; apte, arbre, Erdre, Aix.

On observe une sensible différence entre ces deux derniers cas. Dans le deuxième, la voyelle était projetée au dehors par une sorte d'explosion, la bouche s'ouvrant brusquement; les consonnes étaient comme pressées de céder le pas à la voyelle. Dans le troisième, les consonnes qui suivent les voyelles s'articulent librement, les voyelles étant déjà émises. Toutes choses égales d'ailleurs, la durée de l'articulation consonante est plus longue. C'est pour cette raison sans doute qu'en grec et en latin, dans des cas semblables, une voyelle, quoique brève, suivie de deux consonnes, formait syllabe longue par position. Au contraire, deux et même trois consonnes précédant une voyelle n'avaient aucun effet sur la quantité de sa syllabe.

4° Enfin la voyelle se trouve enclavée entre une ou plusieurs consonnes antérieures et une ou plusieurs consonnes postérieures, ce qui est le cas de beaucoup le

plus fréquent. C'est aussi le cas qui donne le maximum de sonorité, puisque, indépendamment de sa sonorité propre, la voyelle-support de la syllabe est précédée et suivie de consonances supplémentaires, dont les dernières sont privilégiées : pape, père, coque, fraude, mur, dur, pire, cible, fixe. Il en est de même dans le discours suivi, par suite des liaisons qui s'établissent entre les mots consécutifs, à moins qu'ils ne soient séparés par des pauses.

Dans le vers de La Fontaine :

> Comme il sonna la charge, il sonne la victoire.
> (*Fables*, II, 9.)

toutes les voyelles sont bloquées devant et derrière, sauf *i* dans le second *il*, que la virgule isole d'un côté.

On reconnaît trois degrés de sonorité dans les articulations consonantes : 1° les finales dont les consonnes s'étalent librement par suite d'une pause : *charg*(*e*), (*vi*)*otoir*(*e*) — ou grâce à un *e* dit muet (car tel est le rôle de cet *e* muet, d'accroître la valeur de la syllabe précédente; il s'efface pour lui permettre de s'étaler : *sonne*(*e*).) Cette triple expansion de consonances coïncide avec trois temps forts : deux temps premiers (*charg*(*e*), (*vi*)*ctoir*(*e*)) et un temps second (ou premier, au choix du lecteur) : (*sonn*(*e*)); or, les syllabes frappées d'un temps fort se détachent entre toutes dans le débit du vers ou de la prose; 2° le temps second de (*son*) *nal*, dans lequel *a* n'est suivi que d'une consonne; 3° les syllabes non frappées, mais grevées de deux articulations finales : mils, ils, vict.

Le nombre des consonnes sonores est de 17 pour 12 voyelles.

Dans le vers de Racine :

> Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.
> (*Phèdre.*)

toutes les voyelles sont aussi bloquées devant et derrière. Les syllabes les plus sonores sont : 1° *pur* et *cœur*, temps premiers, terminés sur une seule consonne vibrante : *r*;

2° *journ* et *fond*[1], temps seconds, dont le premier se clôt par deux consonnes; 3° *papl*, temps troisième et facultatif, clos sur deux consonnes. Le nombre des consonnes sonores est de 16 pour 12 voyelles.

Les vers suivants sont d'un type différent :

Ainsi, dans les forêts de la Louisiane.

VIGNY, *Eloa*.

1° Les temps premiers sont *si*, *an*(e); le premier clos sur une voyelle (à cause de la pause), le second sur une consonne; 2° on ne trouve qu'un seul temps second, clos sur une seule consonne : *ĕd*; 3° aucun groupe de deux consonnes, 10 consonnes seulement pour 12 voyelles.

La fille de Minos et de Pasiphaé

RACINE, *Phèdre*.

1° Deux temps premiers *nos*, *é*, dont le premier seul se termine par une consonne; 2° un seul temps second *fill*(e), terminé par une demi-voyelle et favorisé par l'e muet; 3° aucun groupe de deux consonnes. Ici encore, 10 consonnes pour 12 voyelles.

Ces deux vers sont nettement moins consonants, moins sonores que les deux premiers, donc plus coulants, car c'est ainsi qu'on entend la sonorité et la fluidité, choses toutes relatives. On appelle donc sonores les vers où prédominent les consonnes, et coulants ceux où prédominent les voyelles. Au-dessus de douze consonnes, le vers est plus sonore; au-dessous, il est plus coulant[1].

1. On ne tiendra compte dans ce chapitre que des sons qui seraient figurés par la transcription phonétique internationale.

1. M. Braunschwig, p. 89. En réalité, le rapport exact du nombre des voyelles à celui des consonnes n'est pas saisi avec précision par l'oreille. C'est affaire de pointage, le crayon en main, dans le loisir du cabinet.

Toutes les langues ne sont pas également fluides. Parmi les langues classiques, le grec se placerait au premier rang en cette matière.

..... Graiis dedit ore rotundo
Musa loqui.....

disait Horace (Epit. III, 323) : « La Muse a donné aux Grecs de parler leur

Mais ce n'est là qu'une vue toute générale. Dans la pratique, il faudrait tenir compte encore de bien d'autres conditions, dont on va analyser quelques-unes.

Et d'abord, rappelons la différence de sonorité d'une même consonne ou d'un même groupe de consonnes, selon les places qu'elles occupent dans le vers. Les consonnes qui closent les temps forts jouissent d'une sonorité privilégiée. Une seule consonne en cette position est plus sonore qu'un groupe de consonnes au temps faible. Par exemple dans le premier vers ci-dessus :

Comme il sonna la charge, il sonne la victoire

l'unique consonne *n* qui clôture *il sonn*(e), l'*r* unique qui clôture *victoir*(e) sont bien plus sonores que les groupes *mils, ils, vict,* placés aux temps faibles.

En second lieu, toutes les consonnes ne frappent pas l'air avec une égale sonorité. Celles qu'on groupe sous le nom de *fortes : k, t, p, ch, s, f,* sont sensiblement plus bruyantes que les *douces* correspondantes : *g, d, b, j, z, v.* Les vibrantes *r, l,* appelées aussi liquides, méritent bien ce nom, — plus encore *l* que *r*, — car, grâce à leur douceur intrinsèque de roulement, elles lubrifient même les groupes de consonnes dont elles font partie.

Des deux vers suivants, le premier possède 17 consonnes, forte proportion, le second 15. Le premier devrait donc être, d'après la théorie, plus sonore que le second. Il est, en fait, beaucoup plus coulant, parce que les liquides y dominent (5 *l*, 2 *r*), tandis que le second

angue les lèvres arrondies. » A. Chénier estime aussi le grec, sa langue maternelle,

Un langage sonore aux *douceurs* souveraines,
Le plus beau qui soit né sur des lèvres humaines.

Hermès, v. 7-8 ; *sonore* est pour *fluide*). Le premier vers de l'*Iliade* contient 16 voyelles pour 11 consonnes. — Parmi les langues modernes voisines de nous, l'italien est le plus fluide, donc le plus propre au chant ; l'allemand, le plus chargé de consonnes ; le français tiendrait une position intermédiaire.

est comme martelé par ses quatre *k* (c), la consonne dure entre toutes :

> Frêle planche, que lèche et mord la mer féline,
> Des caps de Corse aux rocs orageux de Corfou.
>
> V. Hugo, *Sedan.*

Même observation pour les vers :

> Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala...
> A grands coups de troncs d'arbre, ainsi que des géants.
>
> V. Hugo, *Booz endormi* et *Le mariage de Roland.*

Le premier, malgré ses 16 consonnes, est plus doux à prononcer, plus coulant que le second, qui n'en compte que 14. D'un côté, nous notons 4 *l*, 2 *fl*; de l'autre, les groupes *gr, tr, rbr,* introduisent plus de dureté dans les consonances. Bien que liquide comme *l*, *r* est nettement plus sonore, guttural ; puis, alors que les *l, fl* du premier vers sont répartis sur les douze syllabes, les trois groupes *gr, tr, rbr,* sont ramassés (à dessein) sur un seul hémistiche.

Il faut noter, à ce propos, que la répétition d'une même consonne, en même position, dans une série de syllabes consécutives, choque d'ordinaire l'oreille du lecteur et de l'auditeur, — et, de même, s'il se produit parmi un tel groupe de consonnes une variation irrégulière, déconcertante pour les appareils vocal et auditif, ce qui produit un effet contraire à la fluidité ; en second lieu, que les poètes, certains poètes tout au moins, ne s'astreignent nullement à une constante recherche de la fluidité.

On cite ces vers de la *Nanine,* de Voltaire :

> Nanine. — Non, je n'aurai pas ce cœur...
> Monsieur. — Que fait Nanine en ce moment?
>
> II, 11.
>
> C'est moi, mon fils, qui vous donnai Nanine.
>
> II, 13.
>
> J'emmènerai ma Nanine avec moi.
>
> III, 4.
>
> Non, il n'est rien que sa vertu n'honore.
>
> III, 8.

— et ces phrases, dont on se sert comme d'un exercice récréatif de gymnastique, afin d'assouplir l'articulation des enfants : *Chasseurs, sachez chasser ! — Tonton, ton thé t'a-t-il ôté ta toux?* — ou encore ce quatrain, qui visait à ridiculiser la rudesse des vers de V. Hugo :

Où, ô Hugo, juchera-t-on ton nom?
Rendu justice enfin que ne t'a-t-on?
Quand donc au pic qu'Académique on nomme,
De roc en roc, grimperas-tu, rare homme?

On objectera : pourquoi, comment la répétition des consonnes dans les exemples ci-dessus et tous autres de même sorte est-elle cacophonique, alors que les poètes recherchent les allitérations et les assonances? (Voir le chapitre de l'Harmonie.) Les refrains et ritournelles des chansons populaires :

Et lon lon laine et lon lon la;
Tonton, tontaine, tonton;
Mironton, tonton, mirontaine, etc...

ne tirent-ils pas leur agrément de la répétition des sons?

On répondra : ces refrains sont destinés à être chantés, et les paroles chantées se prononcent bien plus aisément que les mêmes paroles simplement dites. Les bègues chantent fort correctement les mêmes mots qu'il ne peuvent dire sans trouble. Puis, la répétition des sons dans ces refrains étant voulue, faite à dessein et comme une loi de nature, on ne saurait y voir une négligence, mais une intention — et l'on retombe ainsi sur le cas des assonances et des allitérations. Peut-on être choqué de ce que Racine a multiplié les *s* dans :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?
Andromaque.

Non seulement on voit qu'il l'a voulu, mais encore on comprend pourquoi, pour quel effet. En principe, le style relevé, donc et à plus forte raison le style poétique, évite la répétition, parce que la monotonie est inesthétique, et recherche la variété des sons; celle-ci est (on le verra plus loin) le caractère propre de la mélodie. Quand

des sons trop monotones se succèdent, c'est comme une faute de syntaxe qui choque notre oreille. C'est le reproche qu'on est fondé à faire au vers de La Fontaine (*Fables*, X, 1) :

Une vache était là : *l'on l'appelle*, elle vient.

et aux vers de *Nanine*, supra. Et non seulement, dans ceux-ci, la succession des *n* est inesthétique en soi, comme faute de langage, mais encore elle produit un effet plus déplaisant à l'oreille à cause du nasillement.

Donc, la répétition fréquente d'une même consonne, quelle qu'elle soit, est déplaisante, comme contraire aux exigences spéciales du style poétique (ou, en général, du style relevé); mais, de plus, certaines consonnes sont plus déplaisantes à répéter que d'autres; telles sont les chuintantes : *ch, j* et le *k*, de toutes les consonnes la plus dure à prononcer, parce que la plus gutturale[1]; de même les successions : *ch, s, s, ch, ch, s*, ou *ch, j, j, ch*... Ces suites de sons, soit les mêmes, soit analogues, soit accompagnés de variations vocaliques, sont non seulement déplaisantes, mais encore rebelles à prononcer, comme si la langue se dérobait sur l'obstacle. La langue, en pareil cas, *fourche : Chasseurs, sachez chasser... Tonton, ton thé t'a-t-il...*

On a expliqué cette difficulté de prononciation par une fatigue progressive des organes vocaux. « L'expérience nous montre, dit M. Braunschwig, p. 80, que nous avons toujours moins de peine à accomplir des mouvements variés que des mouvements analogues et moins de peine à accomplir des mouvements analogues que des mouvements semblables. » Ainsi donc, après avoir dit *Chasseurs*, nous aurions plus de peine à répéter *Chasseurs* (ou des sons analogues : *sachez chasser*), parce que les muscles ayant déjà travaillé à prononcer *Chasseurs* sentent le besoin de se reposer : aussi ont-ils de la peine à

1. Cependant sur nos caps, sur nos rocs, sur nos cimes.
VIGNY, *Les Destinées*.

reprendre la même position, à répéter les mêmes contractions.

Cette théorie est fondée en réalité et elle trouve son application, par exemple, dans les exercices gymnastiques, comme en général dans l'éducation. Ici, elle n'explique les faits qu'en très faible partie. Ce n'est pas tant la fatigue qui fait fourcher la langue, quand, ayant dit : *Chasseurs,* je veux poursuivre : *sachez chasser,* car nous aurions moins de peine à répéter : *Chasseurs, chasseurs, chasseurs..., tonton, tonton, tonton,* que : *Chasseurs, sachez chasser... tonton, ton thé t'a-t--il...?* La difficulté de prononciation est accrue ici de ce que nous avons à prononcer successivement des sons à la fois identiques (ou semblables) et différents; identiques (ou semblables) par les consonnes, différents par les voyelles. La langue nous fourche surtout parce que la similitude des consonances l'entraîne à répéter les mêmes voyelles, alors qu'on lui demande d'y introduire chaque fois une variation différente. Nous avons donc ici une recherche du moindre effort : le rythme du débit n'accordant pas à la langue assez de temps pour qu'elle puisse prendre chaque fois, à loisir, la nouvelle position correcte qu'on lui demande, elle s'en tire par des à-peu-près. Si la fatigue musculaire intervient aussi, c'est pour une bien petite part.

Nous sommes parfois surpris, et choqués, des répétitions de sons que se permettent les poètes, de la dureté de certaines articulations dont ils semblent fort bien s'accommoder. Les grammairiens ne se montrent-ils pas souvent plus délicats que les auteurs eux-mêmes, plus puristes? Mais encore : « Il y a deux façons de faire le vers (sans compter les mauvaises, qui sont multiples) : il y a le vers de Racine et de Lamartine, chair vivante, souple, qui ploie et s'ondule et glisse, qui enveloppe sa ferme armature dans la mollesse des contours, et il y a le vers de Hugo, bloc de métal, aux cassures vives, aux articulations visibles, se mouvant par une dislocation plutôt que par un glissement invisible : ce vers-là fait parfois l'effet d'être dur, tant il se découpe nettement,

vigoureusement, avec ses rythmes tranchés et ses éclats soudains. A cette dernière manière se rattache celle de Corneille[1]. »

Sans doute, le rythme est plus marqué d'ordinaire, plus heurté, chez Corneille et V. Hugo que chez Racine et Lamartine; mais aussi leurs vers sont plus durs, leurs articulations moins fluides. Corneille et V. Hugo savent, quand ils le veulent, condescendre à la douceur. Il suffit de citer, pour V. Hugo : *Booz endormi, la Chanson d'Eviradnus* de la *Légende des Siècles* et *Chanson d'autrefois* des *Quatre Vents de l'Esprit :*

Voici des brins de mousse avec des brins de paille;
Fauvette des roseaux,
Fais ton nid sur les eaux...

mais c'est sans aucun scrupule qu'il emploie d'ordinaire des consonances plus mâles, parfois même plus pénibles à ouïr; et de même Corneille.

On cite de ce dernier ces vers invraisemblables :

Quelle que ce soit sa mère et de qui qu'il soit fils...
Que, quelque amour qu'elle ait et qu'elle ait pu donner...
Je ne serai qu'à vous, qui que ce soit que j'aime...

mais : 1° ce sont là des cas extrêmes, exceptionnels; 2° il faut se reporter au temps où vivait Corneille et ne pas lui faire grief de n'être pas né plus tôt. Lucrèce et Catulle ont de même frayé la voie à Virgile.

— De V. Hugo, voici des groupes en *r* :

Sur votre sceptre d'or qu'aucun vainqueur ne foule...
Et que tous croiront voir revivre à votre entrée...

Le Retour de l'Empereur.

Ainsi nous permettrons au reître, au bonze, au prêtre...

Les Quatres Vents de l'Esprit.

Il surveillait l'endroit où l'âtre ardent se creuse.

Jean Huss.

1. *Corneille*, de Lanson, p. 162. M. Braunschwig, à qui j'emprunte cette citation (p. 93) abonde dans ce sens et explique par là pourquoi il est beaucoup plus facile, pour des enfants surtout, d'apprendre et de retenir du Corneille ou du V. Hugo que du Racine ou du Lamartine.

— des chutes de vers dures par la succession immédiate de deux temps forts dont aucun ne veut être sacrifié :

Cet être misérable et bas que l'eff*roi suit.*

Jean Huss.

Mais sa substance meurt pendant que son *feu crée.*

L'Anè.

— d'autres consonances disgracieuses :

Entend-on le lézard qui bouge?

A l'Arc de Triomphe.

Cris! Est-ce le canon? *Sont-ce* des catapultes?

Sedan.

Sont-ce serait dur par ses deux sifflantes, et c'est pourquoi nous répugnerions à l'employer? Mais la rareté de son emploi le fait paraître encore plus dur. Nous tenons là un exemple de ces tours dont la sonorité est choquante, non pas tant à l'oreille que pour une raison (peut-on dire) psychologique. *Sont-ce* n'est pas plus dur à l'oreille que *sauce*, (*re*)*ssasse, cens, susse, Sousse, cesse*, (*ab*)*scisse, sinc* (*ère*). Mais la langue courante n'a jamais bien admis : *sont-ce*. Nous y voyons un tour prétentieux, une curiosité bonne pour des grammairiens, — ou des Académiciens, et nous en sommes choqués, comme des imparfaits du subjonctif qui portent encore, de nos jours, la perruque du grand siècle — en *asse, assions, assiez;* — *usse, ussions, ussiez;* — *isse, issions issiez* (*que j'aimasse, que je reçusse, que je prisse*...). On les emploie encore dans le style châtié ; mais la langue commune veut les ignorer : ils sont démodés. *Sont-ce,* lui, n'a jamais été de mode.

Lamartine écrit dans *La Vigne et la Maison :*

Comme un fruit de douleurs qui pèse *aux flancs de femme*...
Chaleur *du sein de mère* où Dieu nous fit éclore...

Les mots soulignés ne sont nullement cacophoniques, et pourtant ils nous paraissent durs, parce qu'ils transgressent l'usage de notre langue. On dirait plutôt : *aux flancs de la femme* (ou *des femmes*); *du sein maternel.*

C'est pourquoi, dans le quatrain ci-dessus : *Où ô Hugo...* le tour : *Rendu justice enfin que ne t'a-t-on?* nous paraît si dur (en plus de la cacophonie); et de même : *au pic qu'Académique on nomme* (= au pic qu'on nomme Académique) — *rare homme* (= homme rare). Mais le mot homophone *rarum*, en latin, ne choque pas : on y est habitué.

On remarque donc dans cet ordre d'idées que des mots vraiment durs ont leur sonorité atténuée par l'usage; leurs rugosités se sont effacées, leurs arêtes se sont émoussées et ils ne nous frappent plus désagréablement : *coq, cocarde, cocon, coquin, coquet, roc, roquet, coucou, joujou, jujube, gingembre, Cochinchine, arbre, propre; ordre, pourpre, opprobre, qu'est-ce qui s'est cassé? tu te trompais, vous voulez, nous nouerons, vous retirerez, vous regretterez, mesure urgente, en entendant,* etc...

Inversement, les mots neufs ou peu usités bénéficient d'une sonorité augmentée, et ceci est bien connu des poètes qui les recherchent précieusement, qui en fabriquent même à plaisir de nouveaux. On connaît les *Jérimadeth* et les *Galgala* de V. Hugo, dans *Booz endormi. La Rose de l'Infante* nous offre : *duègne, basquine, majordome, auto-dafé, armada;*

> Iblis dans le Coran et Caïn dans la bible —
> L'Escurial, Burgos, Aranjuez, ses repaires —
> Voici chaque galère avec son gastadour —
> L'Allemagne donna ses ourques redoutables,
> Naples ses brigantins, Cadix ses galions —
> Quand Beït-Cifresil, fils d'Abdallah-Beït,

(En outre, tous ces mots contribuent à la couleur locale.) On relèverait de tels exemples à foison dans la *Chute d'un Ange,* de Lamartine, et dans les premiers poèmes de Vigny : *Héléna* (*le théorbe, le luth*[1], *le frêle caïque, La fille de Jephté, Moïse, Eloa. Le Cor* donnerait :

> Rocs de la Frazona, cirque du Marboré,

1. Nos décadents ayant accaparé la viole, quel instrument fera les délices de leurs successeurs?

etc... Baudelaire, dans le *Calumet de paix :*

> Depuis Tawasentha, le vallon sans pareil,
> Jusqu'à Tuscaloosa, la forêt parfumée.

Dans les *Conquérants*, de Hérédia : Palos de Moguer, Cipango.

Le premier vers des *Conquérants,* de Hérédia :

> Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal...

illustre ce point à merveille : *d'éperviers, de milans* ont été rejetés par le poète, et il leur a préféré *de gerfauts,* parce que ce mot est plus rare, plus neuf, donc plus sonore, et, par là, plus expressif.

On a sans doute remarqué par les exemples précédents que les poètes, soit qu'ils piquent ces mots rares dans les vocabulaires spéciaux, soit qu'ils les créent de toutes pièces, recherchent les plus sonores ou les plus fluides.

— Les plus sonores : dans *La fille de Jephté*, de Vigny: Mennith, les tours de Maspha,

> Et la lyre aux dix voix et le kinnor léger
> Et les sons argentins du nebel étranger;

dans le *Moïse,* du même poète : Nébo, Phasga, Nephtali, Horeb,

> Et, prolongeant ses bois, des plaines de Phogor
> Le lentisque touffu s'étend jusqu'à Segor. (19-20)

— Les plus coulants : entre tous, ceux qui présentent deux voyelles de suite : Galaad, Aroër (*La fille de Jephté*) ; Eloa (*Eloa*) ; Galaad, Ephraïm, Moab (*Moïse*) ; et d'autres encore, innombrables : Daïdha, Adonaï, les filles de Phayr (*La Chute d'un Ange,* de Lamartine) ; Jéhovah, Sinaï, Pasiphaé, Oloossone, Ariel, Titania...

Le secret des vers coulants, avons-nous dit, réside dans l'excès des voyelles sur les consonnes. Cette fluidité par excès de voyelles résulte non seulement, dans les exemples précédents, de ce que deux voyelles se suivent sans consonne interposée, mais encore de ce que l'une

ou l'autre[1] de ces deux voyelles glisse plus rapidement : elle s'abrège[2].

Quand la belle Sérieuse
Pour l'Egypte appareilla,
Sa figure gracieuse
Avant le jour s'éveilla.

VIGNY, *La frégate La Sérieuse.*

Les voyelles glissantes sont ici *i* dans *sérieuse, gracieuse; é* + *i* semi-voyelle dans *appareilla, s'éveilla.* Les semi-voyelles *ou, i, u,* sont les plus glissantes de toutes les voyelles, par définition, et ensuite les voyelles correspondantes *ou, i, u,*

Depu*is* que sur ces bords les d*ieux* ont env*oyé*
La *fille* de Minos et de Pasiph*aé*...

RACINE, *Phèdre.*

Comment vous nommez-vous? — J'ai nom El*ia*cin.

RACINE, *Athalie.*

Un navire y passait majest*ueu*sement.

VIGNY, *La bouteille à la mer.*

L'harmon*ieux* Ether dans ses vagues d'azur,
Enveloppe les monts d'un fl*ui*de plus pur.

LAMARTINE, *L'Infini dans les Cieux.*

A la vie, au soleil, ce sont là ses ad*ieux* :
Exhale comme un son triste et mélod*ieux*.

LAMARTINE, *L'Automne.*

Roulez, dans vos sent*iers* de flamme
.....
Débordement prodig*ieux*...
De cel*ui* qui pensa les *cieux*.

Id., *L'éternité de la nature.*

1. Si ce n'est pas l'une et l'autre.

2. On observe même une tendance à la contraction. — En latin, la première des deux voyelles est généralement brève; parfois la contraction a lieu : *mi fili, nil, nosti, norunt, nosse,* etc...; dans ces dernières formes, c'est la seconde voyelle qui s'est effacée. — En grec, on observe les transmutations ; *basilêos, basileôs; lâos, leôs;* mais *basileï* donne *basilei; timaomen* donne *timômen,* mais *timaete* donne *timâte.* — En français, *sûr, mûr, Jean* ont fait prédominer la seconde voyelle; mais c'est la première qui l'a emporté dans *Laon, paon, taon.* — Dans l'*Athalie* de Racine, *Aaron* est dissyllabe, parce que les deux *a* sont prononcés comme un â long. A rapprocher des cas d'élision : *s'il* pour *si il, j'irai* pour *j'y irai, m'amie* pour *ma amie, l'âme* pour *la âme....*

J'ai gardé ses beaux p*ie*ds des atteintes trop rudes...
J'ai couronné son front d'ét*oi*les immortelles,
J'ai parfumé son cœur pour l*ui* faire un séjour
Et je n'ai r*ien* laissé s'abriter sous ses ailes
Que la pr*iè*re et que l'amour.

Id., *A Némésis.*

Les voyelles autres que les semi-voyelles et *ou*, *i*, *u*, sont presque aussi glissantes : Océanie, Eléazar, Moabite, Eloa, Moïse, Ephraïn, Sinaï, chaos, Saül...

Même quand la modulation se fait d'une voyelle à une autre presque semblable, ne différant de la première que par son degré d'ouverture : Néère, cohorte, Oloossone, le passage est encore aisé.

Il l'est moins quand une voyelle est en hiatus avec elle-même : Abraham, Galaad, Sennaar ; Aa, Ah ! ah ! ; agréez, créé..., faute de modulation. Quand on passe de la première voyelle à la seconde, on a peine à les distinguer, les organes vocaux émettant deux fois de suite le même timbre, sans que change leur position respective. On est naturellement porté à contracter les deux voyelles en une seule, longue (et c'est ce que Racine a fait, exceptionnellement, pour *Aaron*, nous l'avons vu[1]) ; mais nous réagissons par un effort tendant à distinguer néanmoins les deux voyelles. Cet effort se traduit par un léger souffle (h) entre les deux. Il est plus nécessaire à la lecture des vers que dans la prose, parce que, en poésie, la suppression d'une voyelle rendrait le vers boîteux.

Grâce à cette aspiration, la prononciation des mots ci-dessus (Abraham, etc...) est non seulement possible, mais nous avons même vu que les poètes les recherchent.

Si nous passons maintenant à l'hiatus (intérieur) d'une voyelle pure avec une nasalisée, nous observons que la modulation est aisée, comme plus haut, quand la première voyelle est une fermée : *u*, *i*, *ou*, *é*.

tuant, (uun), (uin), tuons —
riant, (iun), Syrien, Sion —
jouant, (ouun), (ouin), louons —
géant, (éun), marmoréen, créons.

1. Cf. les cas de contraction vus plus haut : *s'il* pour *si il*, etc.

(J'ai fait figurer entre parenthèses les hiatus de ce groupe qui ne se trouvent pas à l'intérieur des mots français, mais seulement d'un mot à un autre, cas qui sera examiné plus loin).

Mais la modulation devient moins aisée, quand elle fait travailler le fond de l'appareil vocal, c'est-à-dire si la première voyelle (pure) est *a*, *o*, — *a* surtout, la voyelle la plus profonde, car *o* en hiatus intérieur est toujours chez nous l'*o* fermé.

Rohan, (oun —, (oin), Laocoon —
Canaan, Ahun, Caïn, Phaon —

A l'extrémité de l'échelle se placeraient *o-on*, *a-an*, parce qu'ici la modulation n'a lieu que d'une voyelle, pure, à la même, nasalisée : la prononciation de ces hiatus n'est possible, on l'a vu, que grâce à un léger souffle intercalé (h), comme il se produit entre les voyelles pures consécutives *aa*, *oo*, supra. Mais *a-an*, *o-on* sont plus difficiles à prononcer que *a-a*, *o-o*, l'émission des voyelles nasalisées se faisant par un canal moins ouvert : les fosses nasales, alors que les voyelles pures empruntent par voie directe le canal librement ouvert de la cavité buccale.

Nous avons ainsi descendu toute l'échelle des hiatus intérieurs, depuis les plus aisés jusqu'au moins aisés. Il est heureux que les « législateurs du Parnasse » n'aient pu proscrire l'hiatus intérieur, mais ils se sont « rattrapés » sur les hiatus d'un mot à un autre. Nous passons maintenant à l'étude de ces cas nouveaux.

On sait qu'on distingue, dans les vers classiques, les hiatus licites des illicites : à l'oreille, seul juge des questions de sonorité, les hiatus licites ne diffèrent en rien des illicites ; mais ils en diffèrent aux yeux, parce que les hiatus licites sont masqués par une élision :

Elle s'en attrib*u* (e) *u*niquement la gloire
LA FONTAINE, *Fables*, VII, 9.

ou par une fausse consonne :

Le hér*on au* long bec...
Ibid., VII, 4.

Pour toutes ces absurdités, je renverrai aux traités de versification.

On objectera que la langue française, pour quelque raison que ce soit, n'aime pas l'hiatus d'une finale avec une initiale, à preuve les consonnes de liaison que le peuple intercale en pareil cas, afin d'éviter l'hiatus.

Malbrough s'en va-*t*-en guerre...
Il reviendra-*z*-à Pâques...
Par quatre-*z*-officiers.

Mais est-il certain que ces consonnes, dites de liaison, ne sont ajoutées dans les cas ci-dessus que par besoin de sonorité et pour éviter l'hiatus ? N'est-ce pas bien plutôt par analogie ? On a dit : *va-t-en guerre*, comme *va-t-il, dit encore, croit en Dieu ; il reviendra-z-à Pâques*, comme *tu reviendras à Pâques ; quatre-z-officiers*, comme *deux* (*trois*) *officiers*. C'est pour une semblable raison d'analogie qu'on dit : *aime-t-il ?* par imitation de *dit-il* et quoique *aime-il ?* ne formât pas hiatus. Dans le troisième des vers ci-dessus, où un *z* s'est intercalé, il n'y avait pas non plus d'hiatus, mais ce *z* est analogique de deu*x* officiers, troi*s* officiers. Est-ce pour éviter l'hiatus que le peuple dit : *Je l'aime-t-i !* (pour : que je l'aime !) ? C'est par analogie avec : *l'aime-t-i !* (l'aime-t-il !). La même chanson d'ailleurs admet fort bien l'hiatus :

Ou à la Trinité...
Si haut qu'elle peut monter.

Du reste, s'il était besoin d'autres arguments, tous les poètes français ont admis l'hiatus, depuis les origines de notre versification jusqu'à Malherbe, notamment Ronsard et la Pléiade, — et l'on sait la résistance opiniâtre qu'opposa Mathurin Régnier à Malherbe, sur ce point comme sur plusieurs autres. Ni Ronsard, ni Régnier n'abusaient des hiatus, mais il les admettaient.

C'est que t*u* es aim*é* et je ne le suis point.
RONSARD, *Amours*, II (*Rossignol, mon mignon*).

Ne pense pas, si t*u* as prétendu
En trop haut lie*u* une haute déesse
Ibid... (*C'est trop aimée*).

En outre, si la langue française répugnait à l'hiatus entre deux mots, les Français saisiraient toutes les occasions de lier les mots, quand la liaison est possible et que le défaut de liaison crée un hiatus. Or, dans le curieux morceau sur les *Parlers français*, reproduit par M. Th. Rosset, à la fin de son livre : *Exercices pratiques d'articulation et de diction*, on voit que trois Français choisis parmi les plus cultivés : MM. Gaston Paris, Paul Passy et un élève de l'Ecole des Chartes, omettent souvent de lier et font ainsi des hiatus réels, qu'ils eussent sans aucun doute évités s'ils leur avaient paru déplaisants :

La France a depuis longtemps (h) une seule langue...
à peu près (h) exclusivement...
concurremment (h) avec le patois...
de Paris (h) et de l'Ile de France.

Mais surtout, si l'on admettait même que la poésie française, non la prose, en soit venue par une lente évolution à craindre l'hiatus, ce qui n'est pas, pourquoi accepte-t-elle comme corrects les hiatus les plus flagrants, souvent les moins plaisants, pourvu qu'ils soient masqués par une élision ou des consonnes muettes ?

Becq de Fouquières est l'auteur, sur ce sujet de l'hiatus, d'une ingénieuse théorie, qui tend à confirmer le veto de Malherbe. Ce qui, dit-il en somme (p. 290), rend pénible l'hiatus d'une finale et d'une initiale, ce qui en justifie l'interdiction, c'est qu'une finale frappée du temps fort se trouve, par là même, mise hors de pair, comme intensifiée et allongée. Or, c'est un fait que la première voyelle en hiatus tend à s'abréger (voir *supra*). Il y aurait donc sur la même voyelle (la finale en hiatus) conflit de deux tendances contraires : d'où effet déplaisant, impression de gêne.

A supposer que cette observation fût fondée, elle ne s'appliquerait qu'à un certain nombre d'hiatus, non à tous : à ceux où la finale est frappée du temps fort. L'hémistiche de Musset :

. . . . . Ah ! folle que tu es !

Namouna.

dans lequel *ha* n'est pas frappé, n'aurait donc pas de raison d'être condamné. De même :

O vent donc, puisque vent *y* a,

LA FONTAINE, *Fables*, IX, 7.

Qu*i* ose a peu souvent la fortune contraire.

M. RÉGNIER.

(On remarquera que ces trois hiatus sont parmi les plus glissants.)

Mais cette théorie n'est pas fondée en réalité. Le temps fort confère à une syllabe une immunité et un prestige tels qu'elle ne saurait être diminuée. C'est elle au contraire qui rabaisse ses voisines. Dans : « Ce solda(t) eut l'honneur », autant l'*a* du temps fort s'étale largement, autant *u* (eut), au temps faible se trouve éclipsé. Dans : « Il n'a eu vent de rien », les mêmes voyelles en hiatus sont toutes deux temps faibles et noyées dans l'éclat du temps fort : vent.

Ce qui rend certains hiatus peu gracieux, c'est une autre cause, qu'il est temps de rechercher, afin de tirer au clair, si possible, cette question de l'hiatus, capitale pour les poètes.

Mettons d'abord hors de cause, bien que certains auteurs les confondent avec les autres, les hiatus qui n'en sont pas, parce qu'un silence s'intercale entre les deux voyelles. Une pause empêche deux temps forts de se succéder immédiatement ; il en est de même pour les voyelles. Où est l'hiatus dans :

Je tremble qu'Athalie, à ne vous rien cacher...

RACINE, *Athalie*, I, 1.

Faible et silencieux, étendu sur la pierre

MUSSET, *Nuit de mai*.

Les voyelles *i-a*, *eu-é* ne forment pas hiatus, puisqu'elles ne se suivent pas, — ou, si l'on tient tout de même à voir là des hiatus, ils ne sauraient être déplaisants, en aucun cas, ce qui est l'essentiel, même si les deux voyelles étaient les moinsplaisantes par leur juxtaposition :

Là, le bruit de l'org*i* (e) ; *i*ci, le bruit des fers.

V. Hugo, *Les Burgraves.*

Depuis Endymi*on*, *on* sait ce qu'elle vaut.

Musset, *Une bonne fortune.*

Il faut encore ne pas considérer comme hiatus réels les cas où la première voyelle, nasalisée, est suivie dans la prononciation d'un *n* qui figurerait dans la transcription phonétique. Ce sont là encore de faux hiatus, inexistants pour l'oreille :

Rêver sur mo*n* épaule *en* y posant ton front.

Vigny, *La maison du berger.*

Ceci dit, trois cas intéressants peuvent se présenter :

1° Une voyelle, pure ou nasale, est en hiatus avec elle-même ;

2° La première voyelle, seule, est une nasale, ou bien c'est la seconde voyelle seulement ;

3° Les deux voyelles sont des nasales, mais différentes.

Premier cas. — Quelle que soit la voyelle (pure ou nasale), les deux sons tendent à se confondre en une voyelle plus longue, parce que la position des organes vocaux reste la même : la modulation fait défaut. (Cf. : *Aaron.*) Comme on essaie tout de même de distinguer les deux voyelles, car le vers réclame son compte, on doit esquisser un léger effort tendant à faire néanmoins une modulation et à distinguer les voyelles l'une de l'autre. C'est cet effort qui est pénible, si peut que ce soit, — il ne faut pas exagérer ! — donc disgracieux, puisque l'aisance est le propre du mouvement gracieux. En même temps la répétition du même son pêche contre le besoin de variété, si marqué dans la langue poétique. C'est pour la même raison que, on l'a vu plus haut, la répétition non voulue d'une consonne en tête de deux syllabes consécutives cause déjà une ébauche de déplaisir, qui peut s'aggraver si la répétition se prolonge.

a-a Regarde quelle joie ardente et sérieuse.
VIGNY, *La bouteille à la mer.*

e-e Puis malgré quelques heurts et quelques mauvais pas.
LA FONTAINE, *Fables*, X, 1.

(intentionnel)

é-é La nuée éclate.
V. HUGO, *Le feu du ciel.*

i-i Il est bien doux d'avoir dans sa vie innocente.
A. CHÉNIER, *Elégies.*

o-o Après bien du travail, le coche arrive au haut.
LA FONTAINE, *Fables*, VII, 9,

(intentionnel)

u-u Elle s'en attribue uniquement la gloire.
Ibid.

an-an L'Océan en créant Cypris voulut s'absoudre.
V. HUGO, *Archiloque.*

on-on D'où vient qu'à l'horizon on entend ce grand bruit?
Id., *Feuilles d'automne.*

in-in Calme, il forçait l'essaim invisible et hideux.
Id., *Fin de Satan.*

Les voyelles nasales passant pour plus déplaisantes que les autres, je leur ai réservé une place en vedette dans ce chapitre. On verra plus loin quel parti les poètes peuvent en tirer, en dehors des cas d'hiatus.

DEUXIÈME CAS. — A. La première voyelle seule est une nasale (très fréquent).

an-é L'Océan était vide et la plage déserte,
MUSSET, *Nuit de mai.*

an-a N'y verra sans horreur son pied blanc attaché.
VIGNY, *La maison du berger.*

an-o Où moi seule d'en haut je tiendrai l'équilibre.
Id., *Les destinées.*

an-ou Sur les bords de l'étang où le roseau frissonne.
LAMARTINE, *La vigne et la maison.*

on-o Le héron au long bec emmanché d'un long cou.
LA FONTAINE, *Fables*, VII, 4.

on-è Dont le nom est en bas : Responsabilité.
VIGNY, *Les destinées*.

on-é Je fendrai l'air du front et de mes seins altiers.
Id., *La maison du berger*.

on-i Et qu'avec un flacon il a vaincu la mort.
Id., *La bouteille à la mer*.

in-a Lasse de son boulet et de son pain amer.
Id., *La maison du berger*.

in-ou Sur les tables d'airain où notre loi se grave.
Id., *Les destinées*.

in-o Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs.
Id., *La maison du berger*.

in-è Où tu te plais à suivre un chemin effacé.
Ibid.

in-eu Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.
BOILEAU, *Art poétique*.

in-i Leur main inexorable et leur face inflexible.
VIGNY, *Les destinées*.

un-a
an-o, Chacun à son signal se découvrit la tête
un-ou Et répondit d'en haut par un hourrah soudain.
Id., *La bouteille à la mer*.

B. La seconde voyelle seule est une nasale (plus rare) :

a-an La chanson de ma mie et du bon roi Henri.
MUSSET, *Une bonne fortune*.

é-an Ont péri les premier(s) en coupant la mâture.
VIGNY, *La bouteille à la mer*.

i-an Le scandale est de mode, on le relie en veau,
MUSSET, *Nuit de mai*.

i-on De miel et d'ambroisie ont doré cette histoire.
MUSSET, *Une bonne fortune*.

i-in Se rallie inquiet autour du père seul.
V. HUGO, *Feuilles d'automne*.

eu-on Peux-tu me demander le désaveu honteux?

RACINE, *Phèdre*.

On remarque que les hiatus é-an, i-an, i-on, i-in, ne sont nullement désagréables à prononcer. Il en est de même de tout hiatus analogue :

ou-an, ou-on, ou-in, ou-un,
u-an, u-on, u-in, u-un,

et cette observation rejoint celle qui a été faite plus haut (p. 96-97) sur les voyelles glissantes.

Du reste, ce cas particulier a déjà été traité plus haut, car les mêmes hiatus se rencontrent à l'intérieur des mots : Océan, riant, Sion, Syrien.....

TROISIÈME CAS. — Les deux voyelles en hiatus sont des nasales, mais différentes :

an-on Que les rois d'Orient ont dit dans leurs cantiques.

VIGNY, *La maison du berger*.

an-in Rends un san(g) infidèle à l'infidélité.

CORNEILLE, *Cinna*.

in-an D'un regard le marin en soi-même rappelle.

VIGNY, *La bouteille à la mer*.

in-on Dans son livre divin on m'apprend à la lire.

RACINE, *Athalie*.

Peut-être le lecteur a-t-il observé que certains des hiatus précédents, qui passent fort bien dans les vers, deviennent déplaisants, si l'on prononce les mêmes voyelles isolées, telles qu'elles sont dans la marge. Cette observation pourrait bien donner la clé du mystère. Des précédentes voyelles en hiatus, certaines, si on les prononce isolément, sans articulation de consonnes, glissent assez mal et produisent une légère impression de gêne et d'effort. Dans le contexte, soutenues et comme portées chacune par les articulations précédente et suivante, ces mêmes voyelles passent sans difficulté. L'interdiction classique de l'hiatus reposerait donc sur une observation juste, mais incomplète? Dans :

Elle s'en attribu(e) uniquement la gloire.

(*Supra.*)

l'hiatus n'est pas entre *u-u*, mais entre *bu-un*(e). Dans :

Calme, il forçait l'essaim invisible et hideux.

(*Supra.*)

l'hiatus n'est pas entre *in-in*, mais entre *sin-inv*(e). De même pour les autres vers qui terminent les séries précédentes, pris à titre d'exemples :

Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.

Hiatus : *min-eurt*(e).

Peux-tu m'en demander le désaveu honteux?

Hiatus : *veu-ont*(e).

Dans son livre divin on m'apprend à la lire.

Hiatus : *vin-onm*(e).

Ainsi donc, les hiatus : *u-u, in-in, in-eu, eu-on, in-on*, pris à titre d'exemples, sont par eux-mêmes disgracieux; mais les hiatus : *bu-un*(e), *sin-inv*(e), *min-eurt*(e), *veu-ont*(e), *vin-onm*(e), le sont beaucoup moins. C'est ce qui explique que nos poètes, tous nos poètes sans exception, s'en soient fort bien accommodés. On peut être certain qu'ils les eussent évités avec soin, si ces hiatus avaient été réellement disgracieux. En somme, cette question de l'hiatus ressemble aux bâtons flottants de la Fable :

De loin, c'est quelque chose et, de près, ce n'est rien,

ou du moins, ce n'est pas grand'chose. Cela ne méritait vraiment pas que cette proscription des hiatus non masqués pesât pendant trois siècles sur la poésie française, alors que les hiatus masqués, mais masqués pour l'œil, non à l'oreille, étaient admis sans difficulté.

N'y a-t-il rien à retenir de la théorie de Becq de Fouquières sur l'hiatus d'un temps fort final et d'une initiale? La théorie était fausse, mais elle procédait d'une

observation exacte de certains cas spéciaux, qu'il est possible de mieux interpréter.

Dans l'hiatus d'une voyelle pure ou nasale avec elle-même, nous avons vu que nous sommes naturellement portés à contracter. La première voyelle (supposée temps fort final) a tendance à éclipser la suivante (initiale non frappée). Afin que le vers conserve néanmoins le nombre de syllabes qui le constitue, nous faisons effort pour ne pas escamoter la seconde voyelle :

La nu*é*(e) éclate.....
L'Oc*éan en* créant Cypris.....

En outre, nous avons vu qu'en pareil cas un souffle (h) se produit entre les deux voyelles, qui aide à l'émission des deux timbres successifs, malgré leur identité. Dans ce cas spécial, ce souffle passe plus malaisément. C'est ce qui produit la gêne dont Becq de Fouquières avait été frappé.

Dans certains autres cas, par exemple dans les hiatus *an-a* (2e cas, A), *a-an, eu-on* (2e cas, B), *an-on* (3e cas), cette même cause de gêne existe toujours, c'est-à-dire le léger souffle rendu nécessaire par l'émission des deux voyelles successives issues des mêmes régions les plus profondes des organes vocaux, dont l'une au moins emprunte le couloir détourné, étroit, capitonné, des fosses nasales. Mais il s'en faut que tous les hiatus cités dans les trois tableaux précédents soient ainsi malaisés : *éan, ian, ion, iin,* du deuxième cas B, sont au contraire des plus glissants, des plus gracieux, ainsi qu'on la vu pour les mêmes hiatus à l'intérieur des mots : *tuant, Sion, jouant, créant...*

On voit donc que les règles de la versification classique, condamnant les hiatus si légers, comme : *folle que tu es*, etc..., admettent par contre des hiatus beaucoup plus pesants.

Du reste, à supposer que les hiatus fussent tous aussi peu gracieux que ceux qui le sont le moins, était-ce une raison pour les proscrire ? C'est ici que l'excès de délicatesse manifeste encore une fois son zèle inconsidéré, car,

à ce compte, il faudrait condamner la moitié des vers de nos meilleurs poètes, sous prétexte qu'ils sont durs à entendre. La fluidité est plaisante, certes; mais l'excès en tout est fâcheux, et des sons moins fluides contribuent à mettre en valeur les plus fluides. Il est des cas, d'ailleurs, où la fluidité serait à contre-temps.

IV

LA MÉLODIE.

Je réserve le nom de *mélodie* à l'élément de variation qu'introduisent dans les vers les différences de timbres des voyelles successives, le terme d'*harmonie* désignant proprement l'analogie des sons successifs, leur adaptation mutuelle. Quelle est cette contradiction? C'est que le plaisir musical et poétique, on l'a déjà vu, trouve son compte tantôt à la variation, tantôt à la répétition, tantôt encore à la répétition variée. Le même fait de répétition des mêmes consonnes et des mêmes voyelles produit tantôt un plaisir, tantôt un déplaisir : il importe de voir dans quelles conditions.

Mais avant d'entrer dans le vif de mon sujet, je dois rappeler en quelques mots ce qu'est la mélodie musicale proprement dite, afin de couper court à des confusions regrettables.

La mélodie musicale figurée par l'échelle des notes plus ou moins haut placées sur la *portée* et traduite à l'oreille par des modulations du grave à l'aigu et inversement, existe dans le langage, mais rudimentaire; les nuances y sont moins riches, les limites inférieure et supérieure plus étroites. La mélodie du langage est comme l'ébauche d'un moyen d'expression, dont la musique est le plein épanouissement.

La mélodie est un geste, c'est-à-dire qu'elle vise à exprimer une émotion, un sentiment, une disposition de l'âme. Nous chantons nos phrases, comme nous les mimons par des jeux de physionomie ou des mouvements

de la tête et des membres. Elle est donc un *chant ajouté* à la phrase et tel est exactement le sens du mot latin *ac-centus* et du grec *pros-odia*. On traduit encore la même idée par *intonation* ou *accent d'intonation*.

Comme les gestes et les jeux de physionomie, l'accent mélodique est plus marqué chez le Méridional que chez l'homme du Nord. Il offre encore des singularités d'une région à une autre, d'une ville à une autre, comme du reste aussi la langue elle-même et la prononciation.

J. Combarieu a recueilli sur cette matière d'excellentes observations, en particulier sur la conformité des mélodies musicales aux intonations du langage ordinaire (p. 25-46). Un bon exemple à citer serait celui de l'exclamation répétée : A Paris! A Paris! dans le grand duo du Ier acte de la *Manon*, de Massenet.

Les manuels de diction, tels que l'*Art de la lecture*, de Legouvé, ambitionnent de mettre le lecteur à même de faire rendre aux vers toutes les nuances expressives qu'ils comportent. Deux principes régissent la matière : c'est 1° que la poésie exige une intonation plus souple et plus riche, en un mot plus musicale que la prose ; 2° que l'intonation est soumise, elle aussi, à la loi du rythme, qui règle les mouvements (ou intervalles) successivement ascendants et descendants. Ceux à qui il fut donné d'ouïr de grands artistes, tels que furent Sarah Bernhardt et Mounet-Sully, savent de quelles prodigieuses ressources mélodiques ils disposaient, comme le chant de leur phrase se jouait sur un clavier d'une exceptionnelle étendue, contribuant à rendre leur diction plus expressive, plus pathétique.

J'emploierai dans le reste de ce chapitre le terme de *mélodie* dans une acception différente, désignant par ce mot, non la tonalité, mais la variété des voyelles successives dont se composent les vers. Même si l'on prononce les douze syllabes d'un alexandrin sur la même note musicale, sans modulations, on n'entendra pas moins des sons différents, dus aux *timbres* différents des voyelles.

Les voyelles de la langue française sont au nombre de quinze, si l'on ne tient pas compte des nuances. Le

tableau ci-dessous dispose leur série en partant des voyelles les plus ouvertes pour aboutir aux plus fermées; c'est-à-dire de l'articulation où, la bouche étant largement ouverte, la voyelle sort librement (*a*) à celle où les lèvres ne laissent à la voix qu'un étroit orifice arrondi (*u*). Ces deux voyelles extrêmes et les intermédiaires correspondent chacune à une modification du résonateur qu'est la bouche, faisant suite aux cordes vocales vibrantes. Mais, en outre, le timbre de chaque voyelle est encore modifié par les harmoniques qui renforcent le son fondamental, comme l'a montré Helmholtz. Ces harmoniques varient de hauteur et de nombre suivant les voyelles :

a	est émis avec	5	harmoniques du son fondamental [1],	
é	—	4	—	—
o	—	3	—	—
ou	—	2	—	—
i	—	1	—	—

Le langage dispose donc d'une gamme de sons, d'un clavier assez étendu de voyelles différemment caractérisées ou, comme on dit, timbrées. Mais ces mots de *gamme* et de *clavier*, — et celui de *mélodie* au sens où on l'emploiera dans ce chapitre, — ne doivent pas abuser le lecteur. Il ne s'agit nullement ici de *hauteur* dans les sons émis par la voix, mais de timbres différents, indépendants de la hauteur.

Les théoriciens qui divisent les voyelles en *graves* et en *aiguës* font, — ou favorisent, — une regrettable confusion. La voix humaine peut émettre des sons graves ou aigus, mais on peut monter des gammes sur toutes les voyelles. Les voyelles les plus ouvertes se prêtent mieux à l'émission des notes graves et les voyelles les plus fermées à l'émission des notes aiguës. Autrement dit, la gamme de l'*a* commence et finit plus bas que celle de l'*u*, mais les deux gammes ont une région commune, dans les li-

1. Mais, pour une même voyelle, l'ordre des harmoniques amplifiés dépend, dans une certaine mesure, de la note fondamentale sur laquelle elle a été émise.

mites de laquelle se meut d'ordinaire la voix humaine, soit dans le chant, soit surtout dans le discours ou la lecture à haute voix.

Le lecteur n'est pas sans avoir remarqué que les chanteurs prononcent *amur* pour *amour*, quand la dernière syllabe de ce mot doit être émise sur une note très aiguë, parce que l'*u* se prête mieux que l'*ou* à l'émission des notes aiguës. Mais une voyelle n'est pas nécessairement et uniquement grave ou aiguë, et la série des voyelles ne forme pas une gamme dont les voyelles ouvertes seraient les notes basses, et les fermées, les notes aiguës.

TABLEAU DES VOYELLES

(des plus ouvertes aux plus fermées).

dans	a (très ouvert)	an	a	o (ouvert),	è
	la, par	cent	pas, patte,	posté	père
dans	eu (ouvert)	un	in	on	o (fermé)
	le, œuf	brun	fin	bon	eau
dans	é	eu (fermé),	ou	i	u
	dé	deux œufs,	fou	si	dur

Plusieurs de ces voyelles, inconnues ou peu connues au moins des langues qui nous environnent, jouent un grand rôle dans la nôtre. D'abord les voyelles nasales : *an, on, un, in,* qui donnent au français la ressource des sons voilés, comparés aux demi-teintes de la peinture. Ces voyelles sont représentées en italien par des voyelles pures, suivies d'un *n* (ou *m*) sonore :

enfant se rend en italien par *i-nfa-nte*,
brandon — *bra-ndo-ne*, etc...

— Puis l'*eu* ouvert ou fermé. Cf. le français *peureux* avec l'italien *pauroso*.

— Enfin l'*u*. Ce son est inconnu des Italiens et des Anglais, qui le prononcent difficilement ; il est usité en allemand (*ü*).

« Notre langue, disait Gounod (cité par Legouvé dans son *Art de la lecture*), est moins riche de coloris (que (l'italienne), mais elle est plus variée et plus fine de teintes; elle a moins de rouge sur sa palette, j'y consens, mais elle a des violets, des lilas, des gris-perle, des ors pâles que la langue italienne ne connaîtra jamais. »

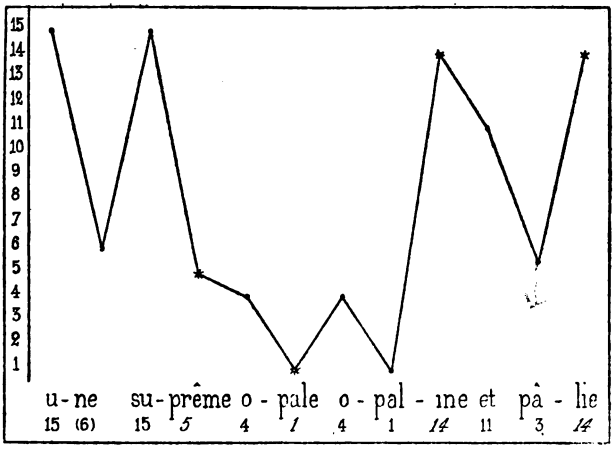
De même qu'en peinture, la juxtaposition de certaines couleurs, comme le bleu et le jaune, est particulièrement chaude à l'œil et que ces couleurs, ainsi rapprochées, se font valoir mutuellement; de même que nous plaît en musique le passage d'une note grave à une note aiguë (ou inversement) et surtout plusieurs modulations successives de cette sorte, comme dans : *Les cloches argentines* d'Auber (*Le domino noir*), ou dans : *C'est ici le pays des roses*, de Félicien David (*Lalla-Roukh*); de même, dans les vers, la succession de certains timbres réjouit l'oreille au plus haut point. C'est, en général, la juxtaposition des voyelles extrêmes (de par leur place sur le tableau), et notamment la modulation *a-i*. Les voyelles les plus écartées (sur le tableau précédent) font entre elles les plus sensibles contrastes de timbres, et c'est le secret du charme très grand qu'exerce leur mariage.

Si l'on numérotait de 1 à 15 les voyelles du tableau précédent et si l'on inscrivait sous les syllabes d'un vers quelconque les nombres correspondants du tableau, on obtiendrait un symbole numérique de la mélodie de ce vers. On la figurerait graphiquement, si l'on reportait ces nombres en face d'une échelle graduée de 1 à 15. On peut se servir de ces procédés, qui n'ont que l'avantage d'être commodes et de parler aux yeux, mais il faut bien se rappeler qu'il n'y a entre les voyelles du tableau que des différences de timbre, non des intervalles de ton ou de demi-ton. Les mélodies les plus contrastées sont celles qui donneront les plus grands écarts numériques et, dans le tableau graphique, les pointes les plus aiguës.

On s'est beaucoup moqué de ce vers décadent :

Une suprême opale, opaline et pâlie.

et, sans aucun doute, la recherche des effets mélodiques



qui s'y manifeste n'est autre chose que préciosité pure, sans parler du reste. Mais, jugé au seul critérium de la mélodie, ce vers est très bon.

La mélodie de ce vers[1] se trouve encore accrue du fait que trois de ses temps forts, sur quatre, occupent les pointes du graphique, comme on peut s'en rendre compte par la place des astérisques dans le tableau (ou des nombres en italique dans la série numérique). Ce n'est pas seulement aux points de vue du rythme et de la sonorité que les temps forts se taillent une place à part parmi les autres syllabes, c'est aussi au point de vue mélodique qu'ils occupent une situation éclatante, dominante[2]. Si, dans un vers quelconque, les pointes supérieures ou inférieures sont des temps forts, sa mélodie s'en trouve bien augmentée.

Ces effets mélodiques peuvent se poursuivre sur plusieurs vers :

> Ainsi dans les forêts de la Louisiane,
> Bercé sous les bambous et la jeune liane,

1. Dans le graphique, la pointe correspondant à l'*á* de *pálie* doit être descendue (3, et non : 5).
2. J. Combarieu, p. 222-223.

Ayant rompu l'œuf d'*or* par le soleil mûr*i*,
Sort de son lit de fleurs l'éclat*ant* colibr*i*.

VIGNY, *Eloa*, I, 195.

Le j*our* se lève et fait pâl*ir* la sombre nuit;
Au lo*in* déj*à* l'ard*ent*e grève
Que n*u*lle br*i*se ne soulève
S'enf*l*amme et l*u*it
Et dans les *ai*rs l'oiseau s'enf*u*it.

Mireille, opéra (livret de Carré et Barbier).

(Les temps forts en italiques forment les *pointes* de la mélodie.)

Une curieuse symétrie mélodique s'observe dans le vers suivant de Racine (*Phèdre*) :

Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire.

Les quatre pointes des temps forts sont sur des *i* (14) et également espacées, et dans les deux mesures extrêmes on note l'intervalle : 1-14.

Cependant, il n'est pas nécessaire à la mélodie que les intervalles soient si écartés, — et le besoin de variété s'impose ici, comme partout ailleurs. L'absence complète de mélodie résulterait, par définition, de l'absence complète d'intervalles. Les vers suivants n'ont tous deux que des intervalles de 1 à 11 au maximum; on n'y rencontre donc aucune des quatre voyelles les plus fermées; mais le premier est plus mélodique que le second, grâce à une plus grande variété des intervalles, et à ce qu'un plus grand nombre de ses temps forts se trouvent sur des pointes.

I. La forêt a voilé ses chastes reposoirs[1].

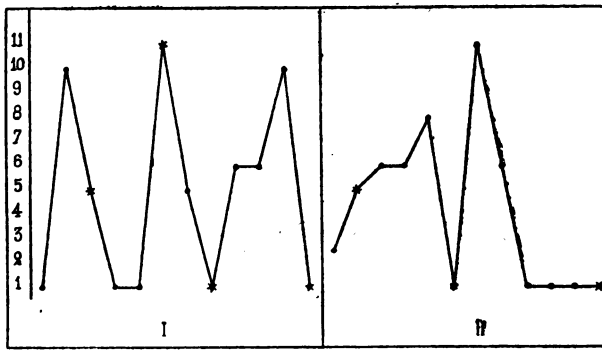
[VIGNY, *La maison du berger*.]

II. Grand maître de Saint Jacque et de Calatrava.

V. HUGO, *Hernani*.

Il ne me reste plus qu'à donner quelques extraits dont, peut-être, un lecteur curieux fera de très utiles sujets

1. Ce vers est composé, pour les besoins de la cause, de deux hémistiches voisins.



d'application. Je les ai choisis à dessein dans deux grands mélodistes modernes, Vigny et Lamartine. (Dans le premier extrait, les voyelles nasales sont en italiques, afin de montrer l'importance dans notre langue de ces sons voilés qui lui sont propres.)

I. — De Vigny.

Quelquefois *un enfant* de la Clyde écumeuse
En bo*n*dis*sant* parcourt sa mo*n*tagne brumeuse
Et chasse *un* d*aim* léger que s*on* cor éto*n*na...
Là, sous *un* arc-*en*-ciel qui cour*on*ne les eaux...
Et s'il *ent*e*n*d sa voix d*ans* les échos mour*ant*e...
Qui va faire frémir, *om*bre *en*core amoureuse...
Il cherche alors c*omm*e*nt* Ossi*an* la n*om*ma
Et, debout sur sa roche, appelle Evir-Coma.

Eloa, II.

D'où venez-vous, Pudeur, noble crainte, ô mystère...
Rose du Paradis? Pudeur, d'où venez-vous?

Eloa, III.

. . . . . .
Ceux où le pôle obscur sous sa glace est maudit.
Nous suivrons du hasard la course vagabonde.
Que m'importe le jour? Que m'importe le monde?
Je dirai qu'ils sont beaux quand tes yeux l'auront dit.
. . . . . .

L'oiseau n'est sur la fleur balancé par le vent
Et la fleur ne parfume et l'oiseau ne soupire
Que pour mieux enchanter l'air que ton sein respire;
La terre est le tapis de tes beaux pieds d'enfant.

La maison du berger.

II. — De Lamartine.

Reconnaissez mes pas, doux gazons que je foule,
Arbres que dans mes jeux j'insultais autrefois;
Et toi qui loin de moi te cachais à la foule,
Triste écho, réponds à ma voix.

Je ne viens pas traîner dans vos riants asiles
Les regrets du passé, les songes du futur :
J'y viens vivre, et, couché sous vos berceaux fertiles,
Abriter mon repos obscur.

. . . . . .
. . . . . .
Le chant meurt, la voix tombe. Adieu, divin Génie;
Remonte au vrai séjour de la pure harmonie!
. . . . . .

Les Préludes (*Nouvelles Méditations*).

Tout le poème mérite d'être étudié pour ses effets mélodiques. On le trouvera en entier dans les éditions de Lamartine et les anthologies.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVERTISSEMENT. 5

PRÉLIMINAIRES. . . . . .

I. L'allitération et l'assonance 7

II. Syllabes et pieds, coupes ou césures, vers de mesures égales ou symétriques. Les temps forts fixes de la 6e syllabe à l'hémistiche de l'alexandrin. Libertés modernes. 8

Monotonie des mesures classiques, vers libérés et libres; strophes et versets. 13

Figures rythmiques ou effets de rythme : coupes imprévues, enjambements ou rejets, reprises et refrains, vers inégaux, variations du rythme au cours d'un même poème 16

La rime et l'assonance. Rimes classiques, masculines et féminines. Rimes sourdes et sonores 17

III. L'hiatus classique. 22

CHAPITRE I. — L'HARMONIE

La poésie et les autres arts. Manifestes des poètes et des théoriciens sur la « musique » des vers 25

L'illusionnisme; phénomène du transfert 33

Exemples de poésie musicale 36

Résonnances harmoniques durant l'élaboration poétique. Accrochage des rimes et assonances 37

L'harmonie imitative. Exemples d'harmonisations suivies . . 42

CHAPITRE II. — LE RYTHME

Comparaisons avec les autres langues et avec la musique. . . 52

Nombre et place des temps forts; leurs degrés d'intensité. . . 56

Pages.
L'entrave rythmique : deux temps forts peuvent-ils être frappés sans intervalle. Temps forts auxiliaires. 60
Le rythme est-il expressif ou bien l'idée? 71
Les temps forts féminins et leurs effets possibles, surtout dans les strophes. 75
L'hexamètre spondaïque 81

CHAPITRE III. — SONORITÉ, FLUIDITÉ

Prédominance tantôt des consonnes, tantôt des voyelles. Influence du temps fort 83
Répétition des mêmes consonnes, des consonnes dures ou difficiles à prononcer. Loi du moindre effort?. 89
Dureté phonétique ou syntaxique 92
La fluidité par voyelles consécutives. L'hiatus à l'intérieur des mots, puis d'un mot à un autre. Omission fréquente des liaisons. Théorie de Becq de Fouquières. 96
Etude des divers cas d'hiatus. 99

CHAPITRE IV. — LA MÉLODIE

La mélodie musicale; la diction expressive. La mélodie par les timbres des voyelles. Représentation numérique et graphique de cette mélodie. 110
Exemples 117

TYP. FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL. — 1928.